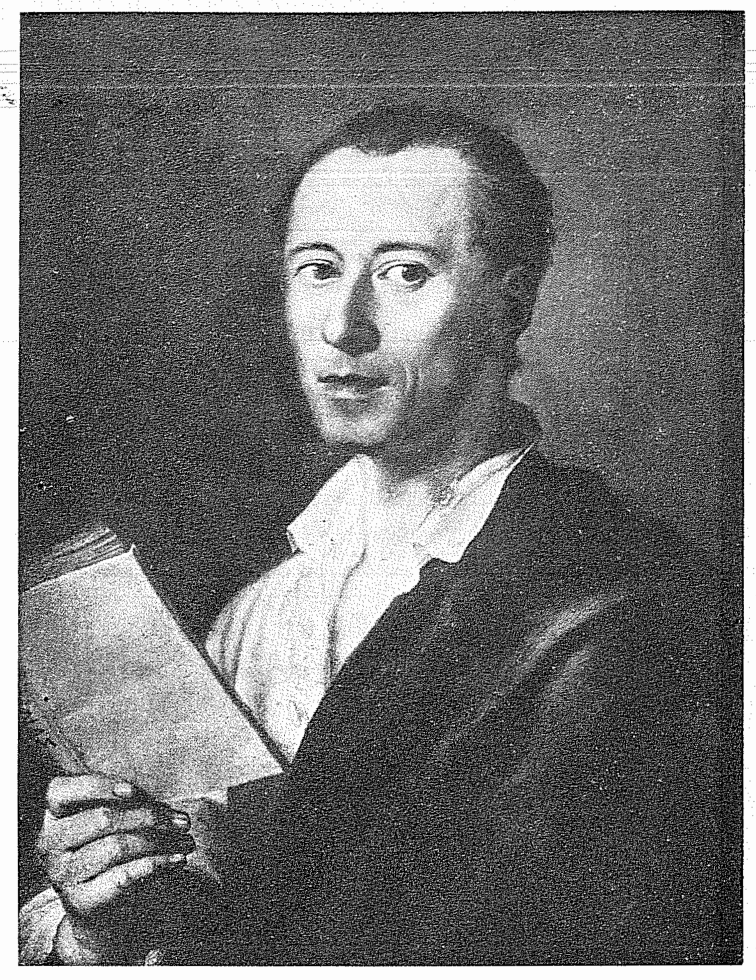
DE LA BELLEZA
EN EL ARTE CLASICO

Departamento de Invastigaciones Históricas.

BIBLIOTECA "MANUEL OROZCO Y BERRA"



JUAN JOAQUÍN WINCKELMANN (1717-1768), por Rafael Mengs. Cracovia, S. Lubowirski.

"En lo exterior Winckelmann era de mediana estatura y cuerpo robusto; el color del rostro moreno claro; los ojos negros y vivos y los labios carnosos. Tenía, no obstante, un porte noble y desenvuelto y era rápido de movimientos. Tomaba rapé y era para esto muy delicado y nimio, aunque sin visibles repulgos. Hablaba el alemán con dejo sajón y dejaba escapar el italiano cuando quería con ello dejar perplejo a alguien. Su voz no era fuerte, mas pura y clara; la conversación fluía rápidamente de sus labios excepto cuando enseñaba, explicaba o describía. Se arrebataba fácilmente y frente al objeto o tema de su admiración llegaba a la rimbombancia." *

* Cfr. *Carta* de Enrique Fussli a Leonardo Usteri, publicada por H. Blümner, *Mitteilungen aus Briefen an L. Usteri,* en la Agenda de Zürich, 18. p. 90.

J. J. WINCKELMANN

DE LA BELLEZA EN EL ARTE CLASICO

SELECCION DE ESTUDIOS Y CARTAS

Traducción del alemán,

Prólogo, Notas y Apéndices

de

JUAN A. ORTEGA Y MEDINA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
MÉXICO, 1959

I

IDEAS SOBRE LA IMITACION DE LAS OBRAS GRIEGAS EN LA PINTURA Y EN LA ESCULTURA

[1755]

1. *Escultura*

El buen gusto, que más y más se extiende por el mundo, se comenzó a formar en primer lugar bajo el cielo de Grecia. Todas las creaciones de los pueblos extranjeros, por decirlo así, se produjeron después de la primera simiente griega y adoptaron una naturaleza y forma distintas a las de la tierra, "que Minerva —según se dice— por sobre todas las demás había designado como morada de los griegos, a causa de las templadas estaciones que había encontrado allí; como una tierra que llegaría a producir inteligentes cabezas. [1]

El gusto que esta nación dio a sus obras ha quedado exclusivo de ella; este sentido estético rara vez se ha alejado mucho de Grecia sin que haya perdido algo, y bajo cielos distantes ha sido aceptado tardíamente. Sin lugar a dudas el buen gusto resultó absolutamente extraño bajo un clima nórdico, por la época en que las dos artes, cuyos grandes maestros son los griegos, encontraban pocos admiradores; es decir por el tiempo en que las venerables telas de Correggio servían para tapar las ventanas de la caballeriza real de Stockholmo.

Y uno tiene que reconocer que el gobierno del gran Augusto [2] representó propiamente la época feliz en que

las artes se introdujeron en Sajonia como si se tratase de una colonia enemiga. Bajo su sucesor, el Tito alemán, [3] estas mismas artes se han nacionalizado en este país, y gracias a ellas se ha generalizado el buen gusto.

Es un eterno monumento erigido a la grandeza de este monarca, el hecho de que para contribuir a la formación y desarrollo del buen gusto hayan quedado expuestos a la vista de todo el mundo no sólo los grandes tesoros artísticos de Italia, sino también lo que se ha producido además en otros países por lo que toca a obras pictóricas bien ejecutadas. No ha descansado su afán de perpetuar las artes, hasta no procurar que las obras en verdad auténticas y de primerísima mano de los maestros griegos estén al alcance de los artistas, a fin de que éstos las imiten.

Las más puras fuentes del arte han quedado así abiertas: feliz el que las encuentre e imite. Buscar estas fuentes quiere decir salir al encuentro de Atenas, y, pues, Dresde se convierte desde ahora en una nueva Atenas para los artistas.

Acaso el único camino a seguir, un largo camino naturalmente, dado que resulta único, sea la imitación de los clásicos, y lo que alguien dijo de Homero, de que aprende a admirarlo aquel que logra bien comprenderlo, vale asimismo aplicado a las obras de arte de los antiguos, singularmente las de los griegos. Con ellas tiene uno que ser constante como con un amigo; con el Laocoonte hay que serlo para poder encontrarlo tan inimitable como a Homero. Con semejante y preciso conocimiento se opinará como Nicomaco lo hacía de la Helena de Zeuxis: "Toma mis ojos —dijo a un ignorante que quería criticar el cuadro—, de esta manera te parecerá una diosa" [4].

Con ojos semejantes vieron Miguel Angel, Rafael y Poussin las obras de los antiguos. Ellos apuraron el buen gusto en tales fuentes, y Rafael lo extrajo del propio país donde aquél dio principio. Se sabe que él enviaba gente moza a Grecia para que le dibujara las reliquias de la antigüedad.

En paragón con un original griego, una estatua romana antigua se comporta, valga el símil, como la Dido de Virgilio, cuyo cortejo equipara al de las Oréadas que siguen a Diana, comparada con la Nausica de Homero, a la que el latino intentó imitar.

El *Laocoonte* [5] es hoy para nosotros, lo que fue precisamente para los artistas de la antigua Roma el canon de Policleto, [6] una perfecta regla del arte.

No será necesario aducir que en las más famosas obras de los artistas griegos se encuentran ciertos descuidos: el delfín con el amorcillo juguetón, que están sobreañadidos a la *Venus de Medicis,* [7] y en la obra de Dioscórides, a excepción de la figura principal, el mutilado *Diomedes con el Paladio,* [8] son ejemplos de ello. Se sabe que la efigie del reverso de las más hermosas monedas mandadas acuñar por los reyes egipcios y sirios rara vez representa las cabezas de estos reyes. Los grandes artistas son también sabios en sus negligencias; no saben incurrir en una falta sin dar lecciones al mismo tiempo. Uno ve sus obras lo mismo que Luciano quisiera haber contemplado el Júpiter de Fidias: al propio Júpiter, no el escabel sobre el cual el dios apoyaba sus plantas. [9]

Los conocedores e imitadores de las obras griegas encuentran en las obras maestras de éstos no sólo la más bella naturaleza sino también algo más que la naturaleza; es a saber ciertas bellezas ideales de la misma, las cuales, como nos enseña un antiguo expositor de Platón, [10] son hechas únicamente de imágenes esbozadas por la razón.

El más hermoso cuerpo que pudiera haberse entre nosotros, tal vez no será parecido al más bello de los cuerpos griegos, así como el de Ificles no fue como el de su hermano Hércules.

El influjo de un cielo más puro y apacible actuó para dar la primera conformación a los griegos; pero los nobles ejercicios proporcionaron oportunamente a esta constitución la forma generosa. Tómese a un joven espartano engendrado por un héroe y una heroína, que

jamás durante su niñez haya sido coartado ni limitado, que desde los siete años haya tenido que dormir sobre el suelo desnudo y que en la lucha y en la natación se haya ejercitado desde su más tierna infancia, y póngasele junto a un joven sibarita de nuestro tiempo, y dígase entonces a cuál de ellos eligiría el artista como prototipo de un joven Teseo o de un Aquiles, y júzguese asimismo a cuál tomaría para modelo de un Baco. Constituido conforme al original sibarita, resultaría un Teseo criado entre rosas; conformado según aquel otro, sería un Teseo hecho músculo, como sostenía un pintor griego frente a las dos diferentes imágenes de este héroe. [11]

En el campo de la cultura física los grandes juegos fueron para los griegos un poderoso estímulo, y las leyes requerían una preparación de diez meses a los presuntos participantes de los olímpicos, y esto se exigía en la Elide, en el propio sitio donde los juegos tenían lugar. Los grandes premios no los alcanzaban siempre los hombres ya formados y maduros, sino las más de las veces los jóvenes, como lo muestran las odas de Píndaro. Ser igual al divino Diágoras [12] fue la máxima aspiración de todo joven.

Mira al indio veloz que a pie da caza a un venado: cuán fluidos son sus humores, cuán rápidos y flexibles sus músculos y nervios, y cuán ágil y leve la estructura total del cuerpo. Así nos construye Homero a sus héroes, y su Aquiles se muestra superior gracias a la ligereza de sus pies.

Merced a estos ejercicios físicos los cuerpos conservaban el varonil y alto contorno; el mismo, sin contar la blandicie y el aditamento superfluo, que los maestros griegos han dado a sus estatuas. Cada diez días los niños y jóvenes espartanos tenían que mostrarse desnudos ante los éforos, los cuales, a aquellos que empezaban a embarnecer con exceso les imponían una dieta rigurosa. Por cierto que entre las leyes de Pitágoras había una para prevenirse contra cualquier engorde excesivo. Por esta causa precisamente ocurrió acaso que a los jóvenes, entre los griegos de la época más antigua, cuando eran

designados para sostener en la palestra un pugilato, durante el tiempo de los ejercicios preparatorios sólo les era permitido ingerir manjares de leche. [13]

Todo defecto del cuerpo era cautelosamente evitado, y sucedió, pues, que como Alcibíades no quisiere aprender en su juventud a tocar la flauta, porque le afeaba el rostro, todos los jóvenes atenienses siguieron por supuesto su ejemplo.

Además, la vestimenta de los griegos era tan apropiada que no se oponía ni imponía la más mínima coacción a la conformante y aleccionadora naturaleza. El desarrollo de la bella forma no sufría mella alguna, como hoy por causa de los diversos modos y partes de los trajes que al presente vestimos: prendas excesivamente sofocantes y entrecogidas así en el cuello como en las caderas y muslos. Entre los griegos incluso el bello sexo no quiso en su atavío ninguna angustiosa coerción: las jóvenes espartanas iban vestidas tan ligera y brevemente que los atenienses las llamaban por eso *las de los muslos desnudos.* [14]

También se sabe cuánto se esmeraron los griegos en engendrar hijos hermosos. Quillet [15] no nos muestra en su *Calipedia* todo lo que por ese camino intentaron al respecto los griegos, y que entre ellos constituyeron prácticas habituales. Llegaron incluso tan lejos como a tratar de hacer negros los ojos azules. Con tal propósito establecieron hasta concursos de belleza. Tales competencias eran convocadas en la Elide: el premio consistía en armas, las cuales eran colgadas en el templo de Minerva. En tales juegos no escaseaban jueces sabios, concienzudos y competentes, supuesto que los griegos, como refiere Aristóteles, instruían especialmente a sus hijos en el dibujo, porque creían que por medio de este arte se adiestraban en la contemplación y calificación de la belleza corporal. [16]

La hermosa raza de los moradores de la mayor parte de las islas griegas, una raza que no obstante estar mezclada con otras muy diversas y extrañas proporciona, especialmente en la isla de Quíos, los más exquisitos

encantos por lo que toca al bello sexo, nos da al mismo tiempo una fundada presunción acerca de la belleza de ambos sexos entre sus antepasados, quienes se preciaban, por cierto ingenuamente, de ser más antiguos que la Luna.

En efecto, existen todavía pueblos enteros donde la belleza no posee aún ningún mérito, porque todo es bello. Los viajeros refieren unánimemente tal hecho y se lo aplican a los georgianos. También se relata lo mismo de los kabardinski, una nación que se halla entre los tártaros de Crimea.

Las enfermedades, que destruyen tantas bellezas y que estropean las más bellas formas, no fueron desconocidas para los griegos. Sin embargo, entre los escritos de los médicos griegos no se encuentra ninguna referencia o huella sobre la viruela; asimismo en ninguno de los griegos de señalada fisonomía y constitución, por ejemplo de los que uno ve esbozados por Homero hasta en los detalles más nimios, se delata una caracterización tan acusada como son las marcas que dejan las viruelas. El mal venéreo y el hijo del mismo el raquitismo, tampoco se habían desencadenado aún contra la hermosa naturaleza corpórea de los griegos. En fin, todo lo que por medio de la naturaleza y el arte se enseñaba e imponía, desde el nacimiento hasta la plenitud del crecimiento, en relación con el desarrollo del cuerpo y en relación también con la protección, perfeccionamiento y ornato de esta estructura, había operado y se había aplicado en tal manera en provecho de la hermosa constitución física de los griegos antiguos, que ello nos permite asegurar, con máxima probabilidad, la exquisita belleza de sus cuerpos en comparación con los nuestros.

Pero las más perfectas criaturas de la naturaleza en un país donde ésta fuese contrarrestada en muchos de sus saludables efectos por medio de leyes rigurosas, como sucedió en Egipto, la pretendida patria de las artes y las ciencias, los artistas sólo en parte e imperfectamente las hubieran reconocido. Mas en Grecia, donde desde niño se estaba consagrado al gusto y alegría del vivir,

donde la libertad de las costumbres nunca había sido constreñida, como entre nosotros acontece, por un bienestar ciudadano, mostrábase entonces la hermosa naturaleza sin fingimiento ni disimulo para servir de noble enseñanza a los artistas.

La escuela de los artistas era el gimnasio, donde la gente joven, que en público abrigaba el pudor, realizaba sus ejercicios físicos completamente desnuda. El sabio y el artista iban allí; Sócrates a enseñar a los Carmide, a los Autólico, a los Lisis; un Fidias, a enriquecer su arte con la contemplación de estas hermosas criaturas. En aquel lugar se aprendían también los movimientos de los músculos, los giros, cambios, vueltas y posiciones del cuerpo: se estudiaba el perfil de éste o el contorno del mismo en las impresiones que los jóvenes luchadores dejaban sobre la arena.

La bella desnudez del cuerpo exhibíase aquí en posturas nobles, muy variadas y auténticas; en actitudes que no puede adoptar precisamente el modelo alquilado que posa en nuestras academias de acuerdo con lo estatuído para tal efecto.

La emoción íntima constituye la condición de la verdad, y el dibujante que quiera obtenerla en sus academias no logrará siquiera una sombra de verdad sin la compensación, por su parte, de aquello que la insensible e indiferente alma del modelo no siente ni es posible que tampoco pueda sentir; es a saber por medio de una acción que sólo es propia de un determinado sentimiento o de una cierta pasión.

El exordio a muchos de los diálogos de Platón, a los cuales dio principio él en los gimnasios de Atenas, nos proporciona una imagen de las nobles almas de aquella juventud y nos permite asimismo inferir precisamente de tales lugares y de estos ejercicios físicos, acciones y actitudes idénticas.

Los jóvenes más bellos danzaban desnudos en el teatro, y Sófocles, el gran Sófocles, fue el primero que en su juventud presentó este espectáculo a sus conciudadanos.[17] Friné, durante los juegos eleusinos, se bañó

en el mar a la vista de todos los griegos y fue para los artistas, al salir del agua, como el original de una Venus Anadiomena;[18] y uno sabe que las jóvenes doncellas de Esparta, en una fiesta determinada, danzaban completamente desnudas a la vista de los jóvenes. Lo que aquí pudiese parecer extraño no lo será ya tanto si se considera que también los cristianos de la iglesia primitiva, así hombres como mujeres, sin el más mínimo ocultamiento, en un mismo lugar y al mismo tiempo eran bautizados o zambullidos en una gran pila lustral.

Por tanto cada festividad que tenía lugar entre los griegos significaba también para los artistas una excelente oportunidad para alcanzar el más exacto conocimiento de la naturaleza humana.

El carácter humanitario de los griegos no había permitido la introducción de ningún espectáculo sanguinario durante la época en que floreció y les fue próspera la libertad; pero si tales espectáculos, como algunos creen, habían sido habituales en el Asia jónica, estaban ya en desuso y suspendidos desde hacía mucho tiempo. Antioco Epifanio, rey de Siria, pidió gladiadores a Roma y permitió que los griegos viesen el espectáculo que proporcionaban aquellos infelices hombres; un espectáculo, hay que decirlo, que en un principio resultó horroroso para los circunstantes. Mas andando el tiempo se perdió el sentimiento humanitario y tales escenas llegaron a ser también una escuela para los artistas. Un tal Ctesilao estudió allí su gladiador moribundo, "en el que se podía incluso ver todo lo que le quedaba y alentaba aún de vida".[19]

Estas frecuentes ocasiones que tenían los artistas griegos para la observación de la naturaleza, les provocó el ansia de llegar todavía más lejos: comenzaron a forjarse ciertas ideas generales de perfeccionamiento (así de las partes aisladas como también de la proporción del cuerpo en conjunto), las cuales tuvieron que elevarse por sobre la propia naturaleza; su arquetipo fue únicamente una naturaleza ideal concebida por la razón.

Así plasmó Rafael su *Galatea*.[20] Uno puede apreciarlo gracias a la carta dirigida por él al conde Baltasar Castiglione: "Como las perfecciones —escribe— son tan raras entre las mujeres, me valgo de una cierta idea de mi imaginación".[21]

De acuerdo con tales ideas trascendentes relativas a la forma habitual de la materia, representaron los artistas antiguos a los dioses griegos y a los hombres. En los dioses y diosas la nariz forma casi una línea recta. Las cabezas femeninas famosas que fueron grabadas en las monedas griegas, tienen todas un perfil semejante, lo cual no fue, sin embargo, arbitrario, de acuerdo con las nociones ideales con que trabajaban los grabadores y artistas. En otro caso se podría aceptar que la configuración clásica les fue a los griegos antiguos tan consustancial como a los calmucos les son propias las narices chatas y a los chinos los ojos pequeños y oblicuos. Los grandes ojos con que aparecen las cabezas griegas en monedas o sobre mármoles pudieran apoyar esta hipótesis.

Las emperatrices romanas fueron representadas por los artífices griegos en las monedas de acuerdo justamente con estas ideas: la cabeza de una Livia y la de una Agripina tienen precisamente el mismo perfil con el que se representan la cabeza de una Artemisa y la de una Cleopatra.

Ante todos estos hechos uno tiene que advertir que la ley prescrita por los tebanos a sus artistas fue asimismo observada como una regla general por todos los demás artistas de Grecia: verbigracia que "hay que imitar muy bien a la naturaleza so pena de incurrir en castigo".

En donde no podía encajar el perfil griego más delicado, sin desventaja para el parecido, obedecían los artistas a la verdad de la naturaleza, como puede verse en las más hermosas cabezas grabadas por mano de Evodo; por ejemplo la de Julia, la hija del emperador Tito.[22]

Pero la norma, "conservar el parecido de las personas, mas hacerlas al mismo tiempo más bellas", fue

siempre el precepto supremo que los artistas griegos reconocieron en sí, y ello presupone necesariamente un propósito del maestro con mira a una naturaleza más bella y perfecta. Polignoto observó constantemente esto mismo.

Por tanto, si se refiere de algunos artistas que fueron seducidos por ciertos encantos, como le ocurrió a Praxiteles, que plasmó su Venus [23] inspirándose en su amiga Cratina, o como le ocurrió a otro pintor, que tomó para modelo de las Gracias a su amante Lais, [24] creo yo de esta suerte que lo dicho sucedió sin que hubiese ninguna irregularidad en las grandes leyes universales del arte. *La belleza sensible proporcionó al artista la hermosa naturaleza, la belleza ideal, los rasgos sublimes*; de aquélla tomó él lo humano, de ésta lo divino.

Cuando alguien poseyere suficiente ilustración para mirar en lo más íntimo del arte, podrá entonces hallar con cierta frecuencia las bellezas no descubiertas por medio de la comparación entre lo mucho que queda de la contextura de las figuras griegas y la de la mayor parte de las figuras modernas, especialmente si el artista moderno ha seguido más a la naturaleza que al gusto antiguo.

En la mayor parte de las figuras de los nuevos maestros se observan muchísimos y pequeños pliegues de la piel en aquellos lugares del cuerpo que se presentan comprimidos, en tanto que en las figuras griegas, allí en aquellas mismas partes oprimidas en las que se aparecen pliegues semejantes, se ofrece tan sólo a la vista un ímpetu más suave y ondulante, que levanta a un pliegue contra otro y que les presta en conjunto una noble impresión. Estas obras maestras de los griegos nos muestran una piel que no está estirada sino suavemente distendida sobre una carne saludable, a la que cubre sin dilataciones ni tumescencias, y a la que está unida sin participar en las fofas flexiones de la naturaleza. La piel jamás presenta pequeños pliegues especiales separados de la carne, como ocurre en nuestros cuerpos.

Se distinguen asimismo las obras modernas de las realizadas por los griegos antiguos por una multitud de pequeñas impresiones y por una infinidad de sensuales hoyuelos, los cuales, a causa del lugar donde se encuentran, están suavemente indicados, con una parca sabiduría, en las obras de los antiguos, de acuerdo con las dimensiones de las mismas y en conformidad también con la plena y cabal naturaleza de los griegos, y con frecuencia sólo son percibidos por medio de una docta sensibilidad.

De suyo ofrécese siempre aquí la posibilidad de que en la forma del bello cuerpo griego, así como en las obras de los maestros, haya habido una mayor unidad en toda la estructura, una más noble correspondencia entre las partes y una más rica mesura de las proporciones; es decir, no se observa la presencia de magras extensiones y tampoco se ven las muchas y muy sumidas cavidades que presenta nuestro cuerpo.

No se puede ir más lejos en punto a verosimilitud. Pero ella merece la atención de nuestros artistas y conocedores del arte, y esto tanto más supuesto que es necesario liberar la adoración que se tiene por el recuerdo de los griegos, de los muchos prejuicios imputados a ella, y, pues, no atribuir falsamente un mérito a lo que solamente es una imitación enmohecida por el tiempo.

Este punto, sobre el cual las opiniones de los artistas se dividen, requeriría un tratado más detallado que el que hemos podido lograr en el ensayo presente.

Se sabe que el gran Bernini fue uno de los que quiso negar a los griegos el mérito de esculpir figuras, poseedoras, por una parte, de una hermosa naturaleza, y por la otra, dueñas de una belleza ideal. Más aún, mantuvo el parecer de que la naturaleza sabe dar a todas sus partes la belleza necesaria: que el arte consiste en encontrarla. El se ha vanagloriado de haber sido el primero en deshacerse de un prejuicio respecto a las cualidades de la *Venus de Médicis*; [25] un prejuicio, con todo, cuya incorrección logró descubrir tras un fatigoso estudio (llevado a cabo en diversas ocasiones) de la naturaleza. [26]

Por tanto, ha sido la estatua la que le ha enseñado a descubrir la belleza en la naturaleza, la que le ha mostrado la vía para percibir unas cualidades que él había creído encontrar únicamente en la *Venus* y que sin ella no habría podido hallar en la naturaleza. ¿No se sigue de aquí que la belleza de las estatuas griegas ha de descubrirse antes que la belleza de la naturaleza y que, por consiguiente, aquélla es más impresionante y patética —no tan dispersa, sino más una— que esta otra? Así pues el estudio de la naturaleza debe ser, por lo mismo, un camino más largo y más penoso en el conocimiento de la hermosura perfecta, que lo es el estudio de la antigüedad, y Bernini, con mostrar siempre a los jóvenes como cosa superior lo más bello en la naturaleza, no les indicaba precisamente cuál era el mejor y más corto camino para alcanzar ese fin.

La imitación de lo bello en la naturaleza o se limita a un asunto aislado o reúne las observaciones de diversos detalles haciéndolos uno. Esto es lo que se llama, en el primer caso, hacer una copia apropiada, un retrato, y este es el camino para las formas y figuras de la pintura holandesa. Pero esta vía, en el caso segundo, es la que conduce a lo bello universal y a las imágenes idealizadas del mismo y tal es el camino que los griegos tomaron. Mas la diferencia entre ellos y nosotros estriba en esto: los griegos lograron éxito con estas pinturas, pero no hubieran podido plasmar aquellos bellos cuerpos si no hubiese sido por su diario entrenamiento en la observación de lo bello en la naturaleza; un espectáculo, por contra, que a nosotros no se nos ofrece contemplar todos los días, y que desde luego sólo se presenta rara vez tal y como lo desean los artistas.

Nuestra naturaleza no mostrará fácilmente un cuerpo semejante al que tiene el *Antinoo Admirando,* [27] ni tan perfecta como el que éste muestra; y el pensamiento nada mejor podrá forjarse sobre las proporciones más que humanas de una hermosa deidad como el *Apolo* [28] del Vaticano: todo lo que la naturaleza, el espíritu y el arte han sido capaces de crear está aquí a la vista.

Creo que la imitación de estas estatuas puede enseñarnos a penetrar más prestamente en ellas, porque el *Apolo,* en primer lugar, presenta la suma de aquello que en la naturaleza se encuentra repartido, y en segundo lugar porque valdría la pena preguntarse hasta qué punto se puede elevar sobre sí misma —audaz pero sabiamente— la hermosa naturaleza. La imitación enseñará a pensar y proyectar con seguridad, puesto que al mismo tiempo descubrirá aquí ciertamente los límites supremos de la hermosura humana y divina.

Cuando el artista se deja guiar de esta suerte y construye sobre esta base, se encuentra en el camino que le llevará con seguridad al terreno de la imitación de la naturaleza. Las ideas de totalidad y de perfección en la natura de la antigüedad le harán más sensibles y acendradas las nociones particulares que él posee acerca de nuestra naturaleza: el artista mediante el descubrimiento de las bellezas de esta última, sabrá unir y armonizar tales bellezas con lo perfectamente bello, y con ayuda de las que, para él, son formas sublimes e inmutables, podrá adoptar su propia regla.

Sólo entonces y no antes podrá el artista, particularmente el pintor, entregarse a la imitación de la naturaleza, en aquellos casos en que el arte lo permite, como en el de la representación del ropaje, alejarse del mármol [29] y darse así más libertad, como lo hizo Poussin, porque como lo expresara Miguel Angel, "aquel que persigue constantemente a otro jamás lo alcanza, y el que de sí mismo nada bueno sabe hacer, tampoco se servirá bien de las cosas de los otros".

Las almas a las que les ha sido propicia la naturaleza, *Quibus arte benigna et meliore luto finxit praecordia Titan,* [30] tienen entonces abierto ante ellas el camino para llegar a ser auténticas.

En este sentido hay que tomar, como a Piles [31] le gustaba referir, el que Rafael, por el tiempo en que ya le rondaba la muerte, se esforzara en entregarse por completo a la naturaleza y abandonase el mármol. El verdadero gusto por la antigüedad le había también acom-

pañado siempre, incluso cuando se quedaba absorto en la contemplación de la naturaleza común, y todas las observaciones realizadas en la misma se le convertían, gracias a una especie de química mutación, en aquello que integró su ser, su alma.

El habría procurado acaso más variedad, habría dado mayor tratamiento a los paños, más colorido, más luz y sombra a sus cuadros; pero no obstante sus figuras hubieran sido siempre menos estimables mediante tales recursos que por el noble contorno y por el alma sublime que él había aprendido a formar de acuerdo con los modelos griegos.

Nada podría mostrar más claramente la primacía de la imitación de los antiguos por sobre la de la naturaleza, que esta posible experiencia: que se tomase a dos jóvenes de talento igualmente hermoso y se le hiciese a uno de ellos estudiar la antigüedad y al otro la naturaleza únicamente. Este último mostraría en sus obras a la naturaleza tal y como él la ve y la encuentra (de ser italiano pintaría las figuras quizás como Caravaggio; si holandés, en caso de ser afortunado, las pintaría como Jacobo Jordaens y si francés como Stella); pero aquel otro joven, inspirado en las obras antiguas, representaría la naturaleza tal y como ella lo requiere, y pintaría por lo mismo figuras como las de Rafael.

Pero admitiendo incluso que la imitación de la naturaleza pudiese asimismo proporcionarle todo al artista, la precisión en el contorno no podría ciertamente conseguirse únicamente por ella: la exactitud y la verdad sólo pueden ser aprendidas de los griegos.

El más noble contorno aduna o circunscribe todas las partes de la hermosa naturaleza y todas las bellezas ideales de las formas griegas, o es, antes bien, la idea suprema de ambas: Eufranor, que se distinguió después de la época de Zeuxis, pasa por ser el primero que dio al perfil la forma más noble. Entre los artistas modernos muchos han intentado imitar el contorno griego y casi ninguno lo ha conseguido. El gran Rubens está muy lejos de la silueta griega del cuerpo, y en este aspecto se aleja al máximo en aquellas obras que ejecutó antes de su viaje a Italia y antes, pues, del estudio de los clásicos.

La línea que separa en la naturaleza lo que es suficiente de lo que es superfluo es sutilísima, y muchos de los grandes maestros modernos se encuentran por lo mismo demasiado alejados ya a un lado ora al otro de la divisoria o de los límites que no siempre son aprehensibles. Aquel que quería evitar un contorno exento caía en lo turgente, y el que quiso substraerse a esto incurrió en lo anguloso. Miguel Angel es quizá el único artista del que se podría decir que se elevó hasta la antigüedad; pero solamente en las figuras musculosas y llenas de vigor, en cuerpos de los tiempos heroicos; no con formas tiernamente juveniles ni con las femeninas, pues que estas últimas acaban siendo entre sus manos amazonas.

Por el contrario el artista griego ha dispuesto en todas las figuras el contorno tal y como si lo hubiese realizado con la punta de un cabello; asimismo lo ha hecho en los trabajos más delicados y difíciles como son los camafeos. Uno contempla el *Diomedes*[32] y el *Perseo*[33] de Dioscórides, el *Hércules con Iola,*[34] salido de las manos de Teucer, y se admira entonces de los inimitables griegos. Parrasio es tenido comúnmente por el artista más hábil en el trazado del perfil.

Bajo el ropaje de las figuras griegas domina también, como propósito principal del artista, el magistral contorno del cuerpo; éste revela asimismo al través del mármol su hermosa estructura, como si la trasparentara una túnica de la isla de Coe.[35]

La *Agripina*[36] de estilo sublime, y las tres *Vestales*[37] que se encuentran entre las antigüedades de la Real Galería de Dresde, merecen también ser citadas como insignes modelos. La *Agripina*, trabajada en elevado estilo, no es, según todas las apariencias, la representación de la madre de Nerón, sino la Agripina mayor, una esposa de Germánico. Esta estatua tiene muchísimo parecido con otra de una pretendida Agripina, que se halla en el vestíbulo de la Biblioteca de San Marcos, en Ve-

necia.[38] La nuestra es una figura sedente, de tamaño mayor que el natural, que reclina la cabeza sobre su mano derecha. Su hermoso rostro deja ver un alma que parece estar hundida en profundas reflexiones y estar asimismo vacía de las inquietudes y pesares que producen las sensaciones y sentimientos externos. Se podría conjeturar que el artista ha querido representar a la heroína en el triste momento en que le había sido comunicada la noticia del destierro que habría de sufrir en la isla Pandataria.

Las tres *Vestales* exigen nuestra veneración por un doble título: son los primeros grandes descubrimientos de Herculano; pero lo que las hace también más estimables es el gran tratamiento que presentan los paños. En este sector del arte son las tres estatuas, singularmente la que es de tamaño mayor que el natural, dignas de figurar al lado de la *Flora*[39] del Palacio de Farnesio y junto a otras obras griegas de primer rango. Las otras dos, de tamaño natural, son tan semejantes entre sí que parecen haber salido de la misma mano; solamente se distinguen por las cabezas, que no son de igual calidad. En la cabeza mejor realizada los cabellos ensortijados se presentan hendidos, a modo de surcos, desde la frente a la nuca, donde quedan anudados juntos. En la otra cabeza los cabellos de la coronilla se ven lisos y los que caen sobre la frente están rizados, recogidos y atados con una colonia. Es presumible que esta última cabeza haya sido concebida y trabajada por una mano más moderna, si bien excelente.

Ambas figuras presentan la cabeza descubierta, sin velo alguno, lo cual no les disputa con todo el título de vestales, supuesto que se encuentran también en otros lugares sacerdotisas de Vesta sin velos. O antes bien parece, a causa de los grandes pliegues del ropaje que se observan bajo la nuca, que el velo, el cual no constituye una prenda aparte, puesto que forma parte del vestido, estuviese replegado hacia atrás a la manera como puede verse en las grandes vestales.

Merece ser conocido del mundo el siguiente hecho: que estas tres divinas piezas marcaron los primeros indicios de lo que habían de ser los subsiguientes futuros descubrimientos de los tesoros soterrados de la ciudad de Herculano.

Estas grandes estatuas vinieron a la luz del día cuando todavía la memoria de las mismas yacía, por decirlo así, en el olvido, al igual que la propia ciudad que se encontraba sepultada bajo sus propias ruinas; es a saber, desde la época en que a dicho lugar le había tocado en suerte aquel triste destino, del que apenas si se supo salvo por la noticia del joven Plinio acerca de la muerte de su tío, la cual sorprendió a éste juntamente al ocurrir la destrucción de Herculano.

Estas piezas maestras del arte griego fueron ya trasplantadas al cielo alemán y bajo él fueron reverenciadas mucho antes de que la ciudad de Nápoles, según puede comprobarse, pudiese tener la fortuna de mostrar siquiera un recuerdo de Herculano.

Estas estatuas fueron halladas el año de 1706 en Portici, cerca de Nápoles, en un subterráneo cegado, cuando algunos trabajadores se pusieron a cavar en cierto terreno perteneciente a una finca del príncipe de Elbeuf. Dichas estatuas, junto con otras de mármol y bronce, que también se descubrieron allí mismo, las enviaron inmediatamente a Viena en donde quedaron en posesión del príncipe Eugenio.

Este gran conocedor del arte hizo construir especialmente para ellas una "sala terrena"[40] para tener así un recinto digno donde poderlas exhibir. Allí lograron ellas, junto con otras estatuas, un lugar apropiado. Toda la Academia y todos los artistas de Viena se levantaron indignados, por así decirlo, cuando se habló, aunque todavía muy misteriosamente, de una venta, y todo el mundo las siguió con ojos entristecidos cuando ellas reanudaron desde Viena su viaje hacia Dresde.

El famoso Matielli, al que Policleto dio la medida y Fidias el cincel, de acuerdo con lo que expresa Algarotti,[41] antes de que las estatuas fueran puestas en ca-

mino, copió en barro, con la más ardua y esmerada diligencia, las tres vestales para suplir así la pérdida de las mismas. Algunos años después las siguió hasta Dresde y colmó a esta ciudad con las obras eternas de su arte; pero sus sacerdotisas siguieron siendo también aquí los modelos para su estudio de la pleguería, en la cual mostró Matielli un vigor y una habilidad notables, los cuales mantuvo hasta la vejez, lo que al mismo tiempo no constituye sino un fundado juicio que nos da idea de la perfección de su arte.

La pleguería de las *Vestales* está trabajada en el estilo más sublime; los pequeños dobleces se originan gracias a un suave impulso de los grandes pliegues y vuelven nuevamente a perderse en éstos con noble libertad y apacible armonía de conjunto, sin ocultar el bello contorno del desnudo. ¡Cuán pocos maestros modernos quedan sin censura por lo que se refiere a esta parte del arte!

Hay que hacer justicia a algunos grandes artistas, singularmente a los pintores de nuestro tiempo, porque ellos han proseguido en ciertos casos, sin detrimento de la naturaleza y de la verdad, por el camino que los maestros griegos recorrieron más habitualmente por lo que se refiere al ropaje de sus figuras. La pleguería griega se trabajó las más de las veces buscando dar la impresión de que se trata de vestidos tenues y empapados, los cuales, como lo saben los artistas, se pegan por lo mismo a la piel, se ciñen al cuerpo y dejan ver el propio desnudo. El atuendo más importante de la mujer griega era una sutilísima prenda, que se llamó por eso *peplo*, un velo.

Las nobles obras de la antigüedad, las antiguas pinturas y especialmente los bustos-retratos muestran que no siempre se representaron los antiguos vestidos de pequeños pliegues. Puede confirmarlo el hermoso busto que representa a Caracalla, [42] obra que se encuentra en la colección de antigüedades de la Galería Real de Dresde.

En los tiempos modernos la tendencia ha sido ponerse una prenda sobre otra y superponer a veces complicados vestidos, los cuales no pueden caer con pliegues tan fluctuantes, suaves y apacibles como los de los trajes antiguos. Esto ha dado paso, por consiguiente, a un nuevo estilo o tratamiento a base de grandes divisiones en las prendas de vestir, por medio de las cuales puede el maestro mostrar su ciencia no menos que la mostraban los antiguos en su estilo habitual.

Carlos Maratta y Francisco Solimena pueden ser tenidos por los más grandes por lo que toca a esta variedad. La escuela moderna veneciana, que todavía ha intentado llegar más lejos en dicho estilo, lo ha extremado al punto de que ya no ha buscado sino representar grandes secciones; pero persiguiendo este objetivo el ropaje se le ha quedado tieso y ha llegado a ser de hojalata.

Finalmente, el rasgo común distintivo de las exquisitas piezas de los maestros griegos es *una noble sencillez y una serena grandeza* tanto en la actitud como en la expresión. [43] Así como el fondo del mar siempre está tranquilo no importa que la superficie pueda agitarse, así también en las figuras de los griegos muestra la expresión un alma reposada y grande en todos los sufrimientos. Tal alma se pinta en la cara del Laocoonte, [44] y no sólo en ella, pese al más vivo dolor. El sufrimiento que se manifiesta en todos los músculos y tendones del cuerpo y que por sí solo y por entero se muestra sin necesidad de considerar el rostro y otras partes del cuerpo, cree uno mismo sentirlo metido dolorosamente cerca del bajo vientre; este sufrimiento —digo yo— se expresa, sin embargo, sin ninguna rabia en el rostro ni en toda la actitud. El sacerdote no profiere ningún grito horrible, como canta Virgilio de su Laocoonte, pues la abertura de la boca no lo consiente ni presupone; antes bien se trata de un angustioso y ahogado gemir, como lo describe Sadoleto. [45] El dolor del cuerpo y la grandeza de alma están distribuidos y, por expresarlo así, equilibrados con igual fuerza por toda la estructura de la figura. El Laocoonte sufre, pero sufre como el Filocteto de Sófocles: su desdicha nos llega al alma, mas, dado el caso,

quisiéramos poder soportar nosotros tal sufrimiento así como lo hace ese hombre.

La expresión de una alma tan grande nos traspasa y nos lleva más allá de la hermosa naturaleza; el artista debió sentir en sí mismo la fuerza del espíritu que él imprimió al mármol. Grecia tenía al artista y al filósofo en una misma persona, y tuvo más de un Metrodoro.[46] La filosofía tendió la mano al arte e insufló en las figuras algo más que almas vulgares.

Bajo una túnica de sacerdote como la que el artista hubiera tenido que dotar al Laocoonte, el dolor de éste hubiera sido para nosotros la mitad tan sólo de lo sensible que es. Bernini hasta ha querido descubrir en un muslo del Laocoonte, por la rigidez del mismo, el comienzo del efecto del veneno de la culebra. Todas las acciones y posiciones de las figuras griegas que no denotaban este carácter sereno de la filosofía, sino que eran demasiado briosas y en exceso arrebatadas, incurrían en una falta que los artistas antiguos llamaron *parentirso*.[47]

Cuando más sosegada la actitud del cuerpo, tanto más apropiada es para expresar la verdadera fisonomía del espíritu. En todas aquellas posturas que se desvían excesivamente de la postura de reposo, no se encuentra el alma en su estado normal verdadero, sino en una situación violenta y forzada. El alma es más reconocible y resulta más característica en las recias pasiones; pero únicamente es grande, noble y serena en el estado de unidad, de paz y de quietud. Si en el Laocoonte se hubiese sólo plasmado el dolor, hubiera sido únicamente un caso más de *parentirso*; pero el artista le imprimió una acción que era, dado aquel dolor, la que más se aproximaba a la serenidad y la más apropiada, por eso, para reunir lo más característico y noble del espíritu. Mas en dicho estado de serenidad el alma tiene que ser especificada por rasgos típicos que únicamente convienen a ella, y que para ninguna otra alma son apropiados, para poderla representar al mismo tiempo en actitud tranquila pero activa; en calma, mas no indolente o somnolienta.

Lo que resulta verdaderamente contrario en extremo a esta finalidad, es el punto actual, singularmente el de los artistas principiantes. Nada merece su aprobación porque ellos, con espíritu, con *franchezza*, como así dicen, califican solamente de acabadas aquellas obras en las que se hace gala de actitudes y acciones extraordinarias, y a las que se suma también una atrevida fogosidad. La idea favorita es lo *contrapuesto*, que para ellos significa el summun de todas las espontáneas propiedades de una perfecta obra de arte. Estos artistas exigen para sus figuras un alma que, como un cometa, rehuye el círculo; desean ver en cada figura un Ayax y un Capaneo.

Las bellas artes tienen su juventud al igual que los hombres, y los principios de estas artes parecen haber sido como los comienzos en los artistas, en los cuales tan sólo tiene acogida lo grandilocuente y asombroso. Tal fuerza tenía la musa trágica de Esquilo, y su *Agamenón*, en parte por hipérbole, ha resultado más obscuro que todo lo que ha escrito Heráclito.[48] Acaso los primeros pintores griegos no pintaron otra cosa sino lo que su primer notable trágico había imaginado y compuesto.

Lo enérgico, lo fugaz e impreciso preceden a todas las acciones humanas; lo sereno, lo profundo y substancial vienen después. Empero esto último requiere tiempo para admirarlo y es propio solamente de los grandes maestros: las pasiones violentas son al fin y al cabo hasta una ventaja para sus alumnos... Los sabios y los filósofos del arte saben cuán difícil resulta ésta en apariencia fácil imitación: *... ut sibi quivis Speret idem, sudet multum, frustraque laboret Aussus idem ...*[49]

La noble sencillez y la reposada grandeza de las estatuas griegas son los rasgos típicos que caracterizan asimismo los escritos griegos de los mejores tiempos, o sea los trabajos de la escuela de Sócrates; y estas virtudes son también las que constituyen la superior grandeza de un Rafael, una grandeza que pudo alcanzar gracias a la imitación de los antiguos.

Un alma tan hermosa como la suya en un cuerpo tan bello era lo que se requería, ante todo, para sentir y descubrir en los tiempos modernos el verdadero carácter de los artistas antiguos, y para su mayor felicidad logró percibirlo en una época en la que las almas vulgares y semiformadas no experimentaban aún ninguna emoción y carecían de sensibilidad para captar la verdadera grandeza.

Uno debe aproximarse a sus obras con unos ojos que hayan aprendido a sentir estas bellezas, con un auténtico gusto por la antigüedad. Sólo entonces llegarán a ser para nosotros notabilísimas y solemnes la serenidad y la compostura de las principales figuras que en el *Atila* [50] de Rafael parecen a muchos otros inanimadas. El obispo de Roma que impide el proyecto del rey de los hunos de lanzarse sobre Roma, no aparece con ademanes y movimientos de orador, sino que se nos presenta como un hombre venerable que con su sola presencia apacigua una revuelta, como aquel personaje que nos describe Virgilio:

> *Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem*
> *Conspexere, silent arrectisque auribus adstant.* [51]

Con un rostro lleno de divina confianza ante la vista del bábaro y sanguinario tirano. Los dos apóstoles se ciernen sobre las nubes no como ángeles exterminadores, sino, si se nos permite comparar lo sagrado con lo profano, como el Júpiter de Homero, que con un guiño de sus párpados conmueve el Olimpo.

Algardi, precisamente en su famosa representación de esta misma historia en un bajorrelieve que pertenece a un altar de San Pedro de Roma, no ha querido proporcionar, como lo hicieron sus grandes predecesores, una eficaz serenidad a las figuras de sus dos apóstoles, o bien no ha sabido darla. En el fresco de Rafael aparecen los apóstoles como nuncios del Señor de los Ejércitos; en el bajorrelieve como mortíferos guerreros revestidos con armas humanas.

¡Cuán pocos conocedores ha hallado el *San Miguel* de Guido Reni, que se encuentra en la iglesia de los Capuchinos de Roma! ¡Cuán pocos los que han sido capaces de examinar y comprender la majestad de la expresión que el artista ha dado a su arcángel! Se elogia el *San Miguel* [52] de Conca por sobre el de aquél, porque en Conca la figura se presenta con cara de indignación y de venganza, en lugar de mostrarse como el *San Miguel* de Guido, que sin acritud, con sereno e inconmovible aire, se cierne sobre el enemigo de Dios y de los hombres tras de haberlo vencido y precipitado.

Igualmente tranquilo y sosegado nos describe el poeta inglés [53] al vengativo ángel que sobre Britania se cierne y con el cual compara al vencedor de Blenheim, [54] el héroe de su campaña.

La Galería Real de pintores de Dresde tiene al presente, entre sus tesoros, una obra digna de Rafael, y en verdad de su mejor época, como lo atestiguan Vasari y otros muchos. Se trata de una *Madona con el Niño,* con San Sixto y Santa Bárbara que yacen de hinojos, y con dos ángeles en primer término. [55]

Este cuadro formaba parte del retablo del altar mayor del convento de San Sixto, en Plasencia. Los conocedores y amantes del arte iban allí para admirar este Rafael, así como los antiguos viajaban hasta Tespias para contemplar tan sólo allí el hermoso *Cupido* salido de las manos de Praxiteles. [56]

Se ve a la Madona con una cara plena de inocencia, que posee al mismo tiempo algo más que una femenina grandeza; se la ve también en una serena actitud espiritual y con aquella misma calma que los antiguos hicieron reinar en las imágenes de sus divinidades. ¡Cuán grandioso y noble es todo su contorno! El Niño que está en sus brazos es un niño que se eleva por sobre la vulgaridad infantil gracias a un rostro en el que parece relucir un rayo de divinidad al través del candor de la infancia.

La santa, que a los pies y a un lado de la virgen está arrodillada, se encuentra bajo el influjo de la ado-

rante quietud que embarga su alma; pero toda ella está muy lejos de alcanzar la majestad de la figura principal, si bien el gran maestro ha procurado compensar la humildad del rostro dándole a este el más dulce encanto posible.

El santo que está frente a dicha figura, presenta los rasgos fisonómicos que corresponde a un anciano de lo más venerable, y tales rasgos parecen atestiguar el haberse consagrado a Dios desde muy joven.

La veneración de Santa Bárbara por la Madona, que se hace más sensible y patética por medio de sus bellas manos que oprimen su pecho, en el santo ayuda a expresarla el movimiento de una de sus manos. Esta acción de San Sixto nos expresa precisamente el éxtasis del santo; un éxtasis que el artista quiso comunicarnos con distinto recurso, supuesto que él prefirió inteligentemente la fuerza masculina a la modestia femenina.

Según parece el tiempo ha arrebatado ciertamente mucho esplendor a este cuadro, y la fuerza del colorido está en parte perdida; sólo el espíritu que el Creador insufló a esta obra ejecutada por manos de Rafael la anima todavía hoy.

Todos aquellos que se aproximan a estas y a otras obras de Rafael con la esperanza de encontrar las pequeñas bellezas que proporcionan a los cuadros de los pintores flamencos un valor tan alto, como acontece con la penosa actividad de un Netscher o de un Dou, con la marfileña piel que pinta un Van der Werff o también con el lamido amaneramiento de nuestro tiempo en algunos paisanos de Rafael, todos aquéllos —dígome para mis adentros— en vano buscarán al gran Rafael en Rafael.

Después del estudio, en las obras de los maestros griegos, de la hermosa naturaleza, del contorno del cuerpo, de la pleguería y de la noble sencillez y sosegada grandeza, habría que emprender una *investigación sobre su modo de trabajar*, para poder dar así a los artistas un preciso punto de mira con el que llevar más felizmente a cabo la imitación de aquéllos.

Sabido es que los griegos hicieron de ordinario sus primeros modelos en cera; pero los maestros modernos han preferido en lugar de ésta el barro o pastas que posean una maleabilidad semejante a éste; encontraron que tales materiales eran más apropiados que la cera para expresar especialmente la carne, puesto que la cera les parecía además demasiado viscosa y tenaz.

No se quiere, con todo, afirmar que el procedimiento de modelar con arcilla húmeda haya sido desconocido de los griegos o que no haya sido usual entre ellos. Se conoce incluso el nombre de aquel que llevó a efecto el primer ensayo en este terreno. Dibutades de Siciona fue el primer maestro que modeló una figura en barro, y Arcesilao, el amigo del gran Lúculo, fue famoso más por sus modelos en arcilla que por sus mismas obras. Hizo para Lúculo una figura en barro que representaba la *Felicidad,* la cual compró el mecenas por 60,000 sestercios, y el caballero Octavio pagó precisamente a este artista un talento por un solo modelo en yeso para una gran taza que él quería hacer labrar en oro.[57]

El barro sería la materia más apropiada para modelar figuras si conservase su humedad. Pero como esta humedad se le escapa si se le cuece, las partes más consistentes se contraerán y juntarán, por tanto, más estrechamente, y la figura perderá volumen y ocupará, pues, un espacio menor. Si la figura soportase este achicamiento en el mismo grado en todas sus partes, quedaría precisamente la misma aunque disminuida en proporción. Mas como las partes pequeñas se secan antes que las grandes, el cuerpo de la figura, por ser la sección más voluminosa, será por lo mismo la más tardía en perder la humedad; por consiguiente las secciones chicas menguarán más de tamaño que las grandes en el mismo tiempo.

La cera no tiene estos inconvenientes; nada de ella se pierde, y empleando un procedimiento especial se le puede dar a la misma la tersura de la carne, que sólo con gran esfuerzo adopta cuando se la trabaja con las manos.

Se hace el modelo en barro; se modela después en yeso y luego en cera.

Pero la verdadera manera que poseían los griegos para reproducir sus modelos en mármol parece no haber sido la que hoy día se emplea corrientemente por la mayor parte de los artistas. En el mármol de los antiguos se descubre por todas partes la seguridad y la precisión del maestro, y no se puede probar tampoco en sus obras de rango inferior que algo haya sido demasiado aligerado por el cincel. Esta mano exacta y firme de los griegos debe haber sido guiada necesariamente por medio de reglas más determinadas y seguras que las que están entre nosotros en uso.

El procedimiento habitual de nuestros escultores consiste primeramente en estudiar concienzudamente el modelo y darle después forma de la mejor manera posible, y tras esto trazar sobre el mismo líneas perpendiculares y horizontales que se cortan entre sí. Luego proceden a la aplicación de otras tantas líneas que se cortan asimismo recíprocamente, sobre la piedra, como si se tratase de un cuadro al que por medio de un enrejado se le quisiese reducir o ampliar.

De este modo la superficie de cada pequeño cuadrilátero trazado sobre el modelo se corresponde de modo conveniente con cada gran cuadrilátero proyectado sobre la piedra. Mas por ese único medio no puede determinarse el volumen corporal ni puede, por consiguiente, estar así suficientemente precisado el justo grado de profundidad y de resalte que presenta el modelo; pero no obstante el artista podrá de esta suerte dar sin duda alguna a la futura figura una certera proporción de acuerdo con el modelo. Ahora bien, cuando el escultor se tenga que entregar únicamente al conocimiento que le proporciona su vista, le asaltará constantemente la duda sobre si trabajó su modelo demasiado profundo o muy superficialmente o sobre si obtuvo muchas o pocas medidas, o si disminuyó mucho o muy poco la masa de mármol.

Tampoco podrá determinar por medio de tales líneas el contorno exterior ni los planos que limitan las partes internas del modelo o aquellos que convergen hacia el centro, puesto que sólo son indicadas frecuentemente tales líneas, como si dijéramos, con un soplo, con lo que el artista no podrá trazar sobre la piedra con mucha seguridad y sin el menor desvío los mismos perfiles del modelo.

De aquí procede que el escultor solo no pueda darse abasto cuando se trata de una obra grande, y, pues, que tenga que servirse de las manos de sus ayudantes, las cuales no son siempre lo suficientemente diestras para alcanzar los propósitos del maestro. Sucede alguna vez que algo está mal, porque es imposible establecer, de acuerdo con el procedimiento indicado, los límites de profundidad, y de este modo la equivocación resulta irreparable.

En suma, se ha de hacer notar aquí que el escultor que ya en el primer intento de elaboración desbasta el bloque hasta llegar a los puntos extremos que las diversas profundidades deben alcanzar, y no las busca poco a poco y por tanteos, de modo que por medio de la última mano obtenga siempre el plano conveniente de hondura, jamás —digo yo— podrá depurar su obra de errores.

El procedimiento citado tiene también este defecto capital, que las líneas proyectadas sobre la piedra son cortadas a cada momento por el cincel, y con la misma frecuencia, no sin temor a desviaciones, tienen que ser nuevamente trazadas y completadas.

Esta incertidumbre fuerza, por lo mismo, al artista a buscar un camino seguro, y el que ha descubierto y por primera vez utilizado la Academia Francesa de Roma para copiar las estatuas antiguas, ha sido aceptado por muchos artistas, los cuales lo utilizan también para esculpir conforme a este nuevo método.

A saber, sobre una estatua que se quiere copiar se asegura un bastidor, proporcionado al tamaño de la misma, por el que se dejan caer unos hilillos de plomo que

lo dividen en un número determinado de grados iguales. Los puntos salientes de la figura quedan más claramente indicados por medio de estos filamentos plómbeos de lo que quedan con el anterior procedimiento mediante las líneas proyectadas sobre la superficie, en donde puede ocurrir que un punto cualquiera sea el más protuberante. Estos hilos dan también al artista una medida más sensible de algunos de los más vigorosos realces y concavidades mediante el grado de alejamiento en que se hallan con relación a las partes que los susodichos hilillos cubren, y el escultor puede proceder, con ayuda de ellos, algo más resuelta y seguramente.

Pero así como el movimiento de una línea curva no puede ser determinado por medio de una sola línea recta, así también por este método son indicados muy inciertamente al artista los contornos de la figura, y a la menor desviación del plano principal se verá a cada instante sin hilo conductor y sin ayuda.

Es asimismo muy comprensible que de este modo la verdadera proporción de las figuras resulte difícil de encontrar: se busca, pues, la proporción por medio de líneas horizontales que cortan los hilos de plomo. Pero los rayos de luz de las cuadrículas constituídas por estas líneas, las cuales están a cierta distancia de la figura, caerán a nuestra vista bajo un ángulo tanto mayor y, por consiguiente, parecerán más grandes cuanto más altas o más bajas se encuentren aquéllas en relación con nuestro punto de vista.

Los hilos de plomo conservan todavía su valor cuando se trata de copiar estatuas antiguas, a las cuales no es posible tratar como uno quisiese. Todavía no se ha podido lograr un procedimiento más fácil y seguro; pero en los trabajos donde hay que laborar con un modelo, este método no está suficientemente determinado, lo que se comprueba por los motivos anteriormente señalados.

Miguel Angel tomó un camino que antes que él nadie había recorrido, y uno tiene que admirarse de que siendo tenido y venerado por los escultores como su más

grande maestro, ninguno de ellos haya llegado a ser su continuador.

Se podría suponer que este Fidias de los tiempos modernos, el más grande después de los griegos, hubiese descubierto y proseguido tras las huellas auténticas de sus grandes maestros; cuando menos se habrá de admitir que no se ha llegado a conocer en el mundo ningún otro procedimiento que mejor trasfiriera sobre la estatua misma todas las partes físicas y que mejor expresara la belleza del modelo.

Vasari ha descrito algo imperfectamente este invento. La idea, de acuerdo con su informe, es la siguiente: "Miguel Angel tomaba un recipiente lleno de agua, dentro del cual metía su modelo laborado en cera o en algún otro duro material; iba entonces levantando poco a poco el modelo hasta hacer que éste alcanzase la superficie líquida. De este modo aparecían primeramente emergiendo del agua las partes salientes, y entre tanto quedaban cubiertas las partes más profundas, hasta que finalmente se mostraba todo el modelo al descubierto y fuera del agua. De este modo, dice Vasari, trabajaba precisamente Miguel Angel sus mármoles; esculpía primeramente las partes prominentes y después, poco a poco, las entrantes."[58]

Parece ser que Vasari no tuvo una clara idea de la manera de trabajar de su amigo o de la inexactitud que implica su relato; de suerte que uno se siente obligado a presentar otra versión que difiere algo de la que él cuenta.

La forma del recipiente no está aquí indicada claramente; la ascensión paulatina del modelo, partiendo desde abajo hasta salir fuera del agua sería muy fatigosa y presupone mucho más de lo que el historiador del artista ha querido hacernos saber.

Uno puede convencerse de que Miguel Angel estudió a fondo el método descubierto por él y simplificó lo más posible el trabajo. Con suma probabilidad él actuaba en la forma siguiente:

Para esculpir una figura el artista preparaba un recipiente cuyo volumen dependía del tamaño de la figura; dicho recipiente queremos imaginárnoslo como un gran paralelepípedo. Miguel Angel marcaba sobre los lados de este cajón rectangular ciertas secciones, las cuales transfería después, en escala amplificada, a su bloque pétreo, y dividía además los lados interiores del receptáculo, procediendo de arriba hacia abajo, con cierto número de grados. Metía en dicho cajón el modelo hecho de alguna materia pesada o lo aseguraba al fondo si es que el modelo era de cera. Cubría acaso el cajón con un enrejado, que coincidía con las secciones establecidas, y de acuerdo con esto trazaba líneas sobre su bloque de piedra, e inmediatamente después, es de suponerse, marcaba la figura. Vertía agua sobre el modelo hasta que el líquido alcanzaba los puntos extremos de las partes más protuberantes, y después de que observaba cuidadosamente sobre la figura marcada por él en el bloque aquellas partes que debían ir realzadas, dejaba salir cierta cantidad de agua, con lo que las partes salientes del modelo empezaban a emerger, e inmediatamente comenzaba el artista a operar en el bloque tales secciones de acuerdo con el grado de intensidad o relieve que le descubría el modelo. Si al mismo tiempo llegaba a ser visible otra parte del mismo, la trabajaba también sobre el bloque hasta aquel punto en que ella se mostraba descubierta en el modelo, y de esta manera iba trabajando y aplicando el tratamiento a todas las partes en relieve.

Soltaba más agua hasta que las partes cóncavas quedaban asimismo al descubierto; los grados marcados en el cajón avisábanle a cada momento la altura del agua disminuída, y la superficie líquida le indicaba la profundidad extrema alcanzada. Otro tanto significaban para él los grados marcados sobre su piedra, eran la verdadera medida.

El agua le describía no sólo las partes salientes y entrantes sino también el contorno de su modelo; y el espacio entre las paredes interiores del cajón y el perfil formado por la línea del agua, cuyo grosor se lo mostraban los grados marcados en los otros dos lados del cajón, le indicaban la cantidad de material que él podía desbastar de su piedra.

Su obra había recibido por el momento la primera forma; pero se trataba de una forma correcta. La superficie del agua le había descrito al artista una línea de la cual habían formado parte los puntos extremos de las prominencias. Esta línea, con la disminución del agua, había también bajado de nivel en el interior del recipiente y el artista había seguido este movimiento con su cincel hasta allí donde el agua le había mostrado sencillamente el declive más bajo alcanzado en las partes sobresalientes, el cual se embebía y confundía ya con las secciones planas. Por consiguiente, a cada grado de agua que el artista había disminuído en el cajón, le había correspondido picar en el mármol uno mayor, pero equiparable grado de material, y de este modo la línea formada por el agua le había ido guiando en el trabajo hasta culminar en la realización del último contorno, de suerte que el modelo se encontraba ahora completamente al descubierto y sin agua.

La figura de mármol exigía ahora la bella forma. Miguel Angel vertía nuevamente agua en el recipiente donde se hallaba el modelo hasta que el líquido llegaba a una determinada altura, y contaba entonces por medio de la escala marcada en el cajón los grados que indicaba la línea descrita por el agua, de donde el artista colegía la elevación de las partes sobresalientes. Aplicaba a continuación su escuadra perfectamente nivelada sobre aquellas mismas partes correspondientes de su figura, y por la línea más baja de la misma obtenía la medida de la profundidad. El encontraba un número igual de grados menores y mayores y tenía así un procedimiento para la computación geométrica del volumen, y tenía además la prueba de que había labrado correctamente.

Con el repaso de su trabajo buscaba dar la distensión y el movimiento de músculos y tendones; la vibración e impulso de las demás partes pequeñas, así como procuraba poner en obra en su figura lo más exquisito

que en materia de arte había plasmado en el modelo. El agua que se introducía asimismo en las partes más inconcebibles, perfilaba de la manera más sutil y precisa el movimiento de tales partes y le describía al artista el contorno de la figura con la línea más exacta.

Este método no le impidió dar al modelo todas las actitudes posibles. Con la postura conveniente se le revelará además al artista lo que él no ha visto y, pues, le hará también ver allí donde haya errado. Le mostrará también el contorno exterior de las partes salientes y las formas interiores, así como todo el corte.

Todo esto y la esperanza de tener un buen éxito en la obra presupone un modelo que haya sido conformado con manos de verdadero artista y de acuerdo con el auténtico estilo y sentido estético de la antigüedad.

Esta es la vía por la que Miguel Angel ha llegado a la inmortalidad. Su fama y sus laureles le permitieron tiempo libre y sosegado para trabajar con tal exactitud y esmero.[59]

Un artista moderno, al que la naturaleza y sus dotes de aplicación le confirieran llegar a lo más alto, y que encontrase por esta vía la verdad y la precisión, se vería forzado a trabajar más por pan que por honra. Por consiguiente no se apartará del camino que le es habitual, por donde él cree que muestra una mayor facilidad, y esto le llevará a tomar como regla para sí lo que no es sino un cálculo obtenido a ojo de buen cubero por medio de largas prácticas.

Esta estima realizada a bulto y que le debe particularmente guiar, ha llegado a ser finalmente bastante decisiva para él al través de la vía práctica, una vía que en parte resulta dudosísima; pero hay que imaginar cuánta finura y exactitud hubiera alcanzado si desde joven se hubiese formado según las reglas infalibles.

Si los artistas noveles hubieran trabajado en sus primeras realizaciones con arcilla o con otro material de acuerdo con la manera más segura enseñada por Miguel Angel, que éste había descubierto después de muchos

experimentos, podrían haber esperado llegar tan cerca como él lo estuvo de los griegos.

2. Pintura

Todo lo que se pueda decir en alabanza de los griegos por su arte de esculpir, podría asimismo ser válido con toda probabilidad para su pintura. Mas el tiempo y el furor de los hombres nos han arrebatado la posibilidad de dar un fallo irrefutable sobre esta última.

A los pintores griegos antiguos se les reconoce el conocimiento del dibujo y de la expresión, y eso es todo; pero se les niega, pues, el conocimiento de la perspectiva, de la composición y del colorido. Este juicio se fundamenta, por un lado, en los trabajos en bajorrelieve, por el otro se basa en las pinturas de los antiguos (de los griegos no se puede decir) descubiertas en Roma y sus cercanías, en las bóvedas subterráneas de los palacios de Mecenas, de Tito, de Trajano y de Antonino, de las cuales sólo unas cuantas entre treinta se han conservado muy bien, y algunas otras son únicamente trabajos de mosaicistas.

Que Poussin haya estudiado de acuerdo con las llamadas Bodas Aldobrandinas,[60] que todavía se encuentren dibujos de Aníbal Carracci hechos conforme al estilo del pretenso *Marco Coriolano*[61] y que se haya querido encontrar una gran semejanza entre las cabezas que pinta Guido Reni y las del mosaico que representa el *Rapto de Europa*,[62] son cosas que ya han sido observadas por otros.

Si con tales pinturas al fresco se pudiese establecer un fundado juicio acerca de la pintura clásica, sería cuestión de disputarle asimismo a los artistas antiguos el dibujo y la expresión, visto lo que nos resta de este arte.

Las pinturas de los muros del teatro de Herculano, con figuras de tamaño natural,[63] que han sido desmontadas precisamente con una parte del muro, nos proporcionan, a lo que parece, una mala idea de este arte

pictórico. El Teseo vencedor del Minotauro, al que los jóvenes atenienses besan las manos y abrazan sus rodillas, la Flora que está entre el Hércules y un fauno, y el pretendido fallo judicial del decenviro Apio Claudio están dibujados, según el testimonio ocular de un artista, en parte incorrectamente y en parte con mediocridad. Como se asegura, en la mayor parte de las cabezas no sólo no hay ninguna expresión, sino que tampoco la de Apio Claudio muestra ningún buen carácter.

Pero precisamente esto prueba que dichas pinturas salieron de manos de muy medianos maestros, porque hay que suponer que así como la ciencia de las bellas proporciones de la silueta del cuerpo y de la expresión fue propia de los buenos escultores griegos, así también tuvo que serlo de los buenos pintores.

Por lo tanto, aquellos conocimientos del arte de la pintura que se les concede a los pintores antiguos, dejaron, pues a los pintores modernos mucha ganancia restante que obtener.

En el descubrimiento de la perspectiva les pertenece a ellos el mérito por entero, y esta superioridad respecto a dicha ciencia queda del lado de los modernos por encima de toda apología de los eruditos a favor de los antiguos. Las leyes de la composición y del ritmo fueron conocidas de los antiguos sólo en parte e imperfectamente, como pueden probarlo los celebrados bajorrelieves realizados por la época en que las artes griegas florecían en Roma.

Por lo que toca al colorido y en conformidad con los escritos de los antiguos y con los restos que nos han llegado de las pinturas clásicas, las ventajas parecen estar también a favor de los artistas modernos.

En pintura se han logrado diversos modos de representación que en nuestro tiempo han alcanzado asimismo un alto grado de perfeccionamiento. En la representación de animales y paisajes nuestros artistas han sobrepasado, según parece, a los pintores antiguos. Las más hermosas variedades de animales existentes en otros países parecen no haberles sido conocidas, si es que uno

se atreve a inferirlo juzgando por casos aislados: por el caballo de Marco Aurelio, [64] por los dos caballos de Monte Cavallo, [65] finalmente por los presuntos caballos lisipescos que se encuentran sobre el portal de la iglesia de San Marcos en Venecia, y por el *Toro Farnesio* y los restantes animales de este grupo. [66]

Y ya que nos sale al paso conviene hacer notar que los antiguos no observaron en sus caballos el movimiento diametral de las patas, como se puede ver por los citados caballos de Venecia y como puede apreciarse en las monedas antiguas. Por ignorancia algunos innovadores los han imitado y hasta ha habido quien los llegara a defender.

Nuestros paisajes, especialmente los de los pintores holandeses, deben particularmente su belleza al óleo; por eso sus colores han logrado más fuerza, más vivacidad y realce, y la propia naturaleza, bajo un cielo húmedo y denso, ha contribuído así no poco al desenvolvimiento de este arte.

Valdría la pena anteponer los méritos indicados y algunos otros más de los pintores modernos a los de los antiguos, sometiéndolos a una mejor luz mediante pruebas más exactas que las que han tenido lugar hasta ahora.

En la expansión y perfección del arte hay todavía que dar un gran paso. El artista que comienza a apartarse del camino trillado o que ya se ha separado realmente del mismo, busca aventurar aquel paso; pero sus pies se detienen en el más escarpado lugar del arte, y aquí se ve a trechos privado de ayuda.

La historia de los santos, las leyendas y los milagros, las fábulas y metamorfosis de Ovidio son los eternos y casi únicos asuntos de los pintores modernos desde hace varios siglos. Se les ha dado vueltas de mil maneras a tales temas y se han inventado otros; de suerte que el empacho, el fastidio y el hastío han invadido finalmente los estilos y asaltado a los artistas inteligentes y a los conocedores del arte.

Un artista que posea un alma que ha aprendido a pensar, deja a la misma ociosa y sin quehacer cuando

la emplea en una Dafne y en un Apolo, en un rapto de Proserpina, en otro de Europa y en cosas semejantes. El buscará la manera de hacerse patente por medio de imágenes y símbolos como lo hace un poeta; es decir pintará alegóricamente.

La pintura se refiere a cosas que no son sensibles; ellas constituyen su objetivo supremo, y los griegos se han esforzado por alcanzarlo, como lo atestiguan los escritos de los antiguos. Se cuenta que Parrasio, un artista que pintaba el alma como lo solía hacer Arístides, supo incluso expresar el carácter de todo un pueblo. El pintó a los atenienses tal y como ellos eran: buenos a la par que crueles; tenaces y valientes al mismo tiempo que cobardes. La única representación parece posiblemente tan sólo alcanzable por el camino de la alegoría; es a saber por medio de imágenes que dan a entender las ideas generales. [67]

El artista encuéntrase aquí como en un yermo. Los idiomas de los indios salvajes, [68] que poseen una gran cantidad de palabras para expresar tales ideas, y que, por contra, no tienen ninguna para designar el agradecimiento, el espacio, la duración del tiempo, etc., no están tan vacíos de semejantes signos generales como lo está la pintura de nuestro tiempo. El pintor que imagina que con su paleta puede llegar más lejos, desearía tener reunida una sabia provisión de estudios, de la cual pudiese extraer las imágenes sensibles, significativas y concretas de las cosas que no lo son. Una obra cabal de esta especie no existe todavía: los ensayos realizados hasta ahora no son muchos ni alcanzan estas elevadas miras.

Tal es la causa por la que los grandes pintores solamente han seleccionado para sus cuadros asuntos conocidos. Aníbal Carracci, en la Galería de Farnesio, en lugar de representar los famosos hechos y hazañas de esta casa por medio de símbolos universales y figuras sensibles, ha mostrado únicamente allí toda su fuerza con las conocidas fábulas.

La Galería Real de Pinturas de Dresde contiene, sin duda, un tesoro en obras de los grandes maestros, que excede quizás al de todas las pinacotecas del mundo. Su Majestad, como el más sabio conocedor de las bellas artes, ha buscado después de una rigurosa selección sólo lo más perfecto en su clase; pero ¡cuán pocas obras históricas encuentra uno en este tesoro real! De obras alegóricas, de lienzos poéticos, todavía hay menos.

El gran Rubens es el más exquisito entre los grandes pintores que, al igual que un poeta sublime, se haya aventurado en sus obras de gran tamaño por el camino virgen de esta pintura. La galería luxemburguesa, su obra máxima, ha llegado a ser conocida gracias a las manos del grabador más hábil de todo el mundo. [69]

Después de él no ha sido emprendida ni realizada fácilmente en nuestro tiempo una obra de esta clase, salvo la cúpula de la Biblioteca Imperial de Viena, pintada por Daniel Gran y grabada en cobre por Sedelmayer. La *Apoteosis de Hércules*, por alusión al cardenal Hércules de Fleuri, pintada por Le Moine en Versalles, de la que Francia hace ostentación y tiene por la mayor composición del mundo, es en cambio para la sabia y ricamente inspirada pintura de los artistas alemanes una alegoría vulgarísima y poco perspicaz; es como un poema encomiástico en donde las ideas más vigorosas se refieren a los nombres del calendario. Aquí estaba la ocasión y el lugar para hacer algo grandioso, y uno tiene que maravillarse de que no haya sucedido así. Al mismo tiempo no se ve tampoco la razón por la que se mandó decorar el plafón más importante del palacio real con la divinización pictórica de un ministro; por lo que se tendrá también que admitir que el entuerto no fue todo él del pintor.

El artista ha de menester una obra que contenga las figuras e imágenes simbólicas de toda la mitología, las imaginadas asimismo por los mejores poetas antiguos y modernos; que incluya también entre sus páginas las creaciones de la filosofía esotérica de muchos pueblos y las representaciones que se hallan en los monumentos pétreos de la antigüedad, en las monedas, medallas y utensilios diversos; es decir el artista necesita todos aquellos

materiales de los que han surgido poéticamente las ideas universales. Este rico material, una vez clasificado claramente, debería ser puesto a disposición de los artistas para indicarles sus significados particulares y su aplicación en todos los casos posibles; asimismo tal compilación podría llevar a ciertas clases acomodadas al cultivo del arte. [70]

Por este medio quedaría abierto al mismo tiempo un gran campo a la imitación de los antiguos, y se les daría así a nuestras obras el exquisito sabor de la antigüedad.

El buen gusto de nuestra actual decoración ornamental, que en los tiempos modernos se ha corrompido todavía más que lo estaba ya por la época en que Vitrubio profería amargas quejas por la corrupción del mismo, podía ser depurado por medio de un fecundo y esmerado estudio de la alegoría, y de esta suerte la verdad y la razón podrían conservarse.

Nuestras volutas y conchas y el carísimo grutesco puesto de moda por un tal Morto, un pintor nacido en Feltre, sin el cual no se levanta ahora ningún ornamento, presentan a veces un aspecto tan caprichoso como el candelero de Vitrubio, que soportaba palacetes y castillitos. La alegoría podría dar a la mano un saber; podría también conformar y conferir un fondo doctrinal a los adornos más pequeños de acuerdo con el lugar donde estén.

Las pinturas de los plafones, de los techos, bóvedas y puertas, en su mayor parte están allí únicamente de relleno y para cubrir los espacios exentos que no pueden ser revestidos con puro sobredorado. Tales pinturas no sólo no tienen ninguna relación con la posición social y con las circunstancias del dueño, sino que son con frecuencia hasta perjudiciales u ofensivas para éste.

El horror al espacio vacío rellena por consiguiente las paredes, y las pinturas, ayunas de ideas, ocupan los lugares desiertos. Esta es la causa por la que el artista que se entrega a su libre albedrío elige frecuentemente, por falta de imágenes alegóricas, asuntos que más provocan la sátira que redundan en honor de aquel a quien

con su arte consagran; de aquí acaso que, por precaución, se le exige al artista que pinte cuadros que nada deben ni tienen que expresar o que no poseen ninguna significación.

A menudo esto causa también fatiga. Y a fin de cuentas:

> ... *velut aegri somnia, vanae*
> *Fingentur species.* [71]

Por consiguiente se despoja a la pintura de aquello que constituye en ella su máxima felicidad; es decir la representación de cosas imperecederas, pretéritas y futuras.

Pero aquellas pinturas que en este o en aquel lugar apropiado pudieran ser importantes, perderán lo que ellas significan por causa del sitio incómodo o indiferente que se les asigne. El propietario de un nuevo edificio (*Dives agris dives positis in foenore nummis*) [72] tal vez hará pintar sobre las altas puertas de su gabinete así como sobre las de los salones pequeñas escenas que no sólo nos chocarán desde cualquier punto de vista que las miremos, sino que estarán en oposición con los fundamentos y reglas de la perspectiva. Nos referimos a la pintura que se presenta aquí en secciones, en fragmentos que forman parte firme y fija de la decoración mural, no aludimos, pues, a los cuadros que constituyen un conjunto ordenado y distribuido de acuerdo con la simetría.

La selección en los ornamentos de la arquitectura no está tampoco mejor fundada a veces: las panoplias, armaduras y trofeos en un pabelloncito de caza estarán siempre en él tan incómodos como Ganimedes con el águila y Júpiter con Leda entre los bajorrelieves de las puertas de bronce que están a la salida de la iglesia de San Pedro de Roma.

Todas las artes tienen un doble objetivo: deben deleitar a la par que instruir: *Aut prodesse volunt, aut delectare.* [73] Muchos de los grandes paisajistas han creído por eso que su arte se habría quedado tan sólo a la

mitad del camino si hubiesen dejado sus paisajes sin insertar en ellos alguna figura.

El pincel que maneja el artista tiene que ser mojado en inteligencia, como alguien ha dicho del estilo de Aristóteles: la pintura debe hacer pensar más de lo que ella muestra a la vista, y el pintor logrará tal propósito si en lugar de ocultar entre alegorías sus pensamientos ha aprendido, por lo contrario, a revestirlos con ellas. El tiene un tema, sea que lo haya escogido por sí mismo o se lo hayan dado, que ya ha sido poéticamente realizado o que se ha de realizar, así le entusiasmará su arte y el fuego que Prometeo robó a los dioses se avivará en él. El conocedor tendrá materia en que meditar y el simple aficionado aprenderá a pensar.

NOTAS

1 Platón en el *Timeo.*

2 Federico Augusto el *Fuerte* de Sajonia (reinó de 1670 a 1733).

3 Federico Augusto II (o III como rey de Polonia) de Sajonia (1732-1763).

4 *Cfr.* Stobae Jo, *Sentencia* 59.

5 Grupo escultórico esculpido, se afirma, por los artistas ródicos Hagesandro, Polidoro y Atenodoro (s. I. a. de J. C.). En 1506, siendo Papa Julio II, se descubrió el grupo en una dependencia de las Termas de Tito. Fue restaurado por Montorsoli, Comachini y Bautista Bianchi. Se exhibe actualmente en el Museo del Vaticano (Roma).

6 Famosa estatua de un joven lancero o guarda de lanza (*Doriforo*), que sirvió de modelo a Lísipo y a muchos otros artistas.

7 En Florencia, Uffizi.

8 Hoy en posesión del duque de Devonshire.

9 Según se lee en Luciano, un velo separaba la efigie del dios de los ojos profanos; en torno al pedestal el mármol negro del piso se aceitaba para evitar que las emanaciones pantanosas del Alfeo ennegrecieran el marfil. (*Vid.* Luciano. *Obras, De Scrib. Hist.* c. 27.)

10 Proclo de Constantinopla (410-485 d. de J. C.), filósofo neoplatónico que escribió entre otras cosas unos comentarios al *Timeo,* a los cuales se refiere, sin duda, Winckelmann (véase también en Cicerón. *De Oratore,* Inicio).

11 Eufranor de Corinto (*Vid.* Plinio *Nat. Hist.,* I, 35. sect. 40, y en Plutarco, *De Gloria Atheniensium,* 2).

12 Diágoras de Rodas, vencedor en numerosos concursos de lucha. Píndaro lo alaba entusiastamente en la *Oda Olímpica, 7.*

13 Véase en Aeliano, *Variae Hist.,* I, 14, c. 7.

14 En griego Φαἲνομηρις (δος) (fainomiridos, a la letra *que muestra los muslos desnudos o descubiertos,* como decían los jóvenes atenienses refiriéndose a las muchachas de Esparta, de acuerdo con la expresión acuñada por Ibico. Eurípides escribió a su vez de modo parecido, γυμνοισι μηροις (gymnoisi mirois). (*Cfr. Andrómaca* v. 595.)

15 Claudio Quillet (1602-1661), poeta francés. En 1655 publicó en Leyden su poema didáctico *Callipaedia* (Paternidad Dichosa) *seu pulchrae prolis ratione* (o de la razón para tener hijos hermosos).

16 Aristóteles, *De Rep. l.*8 c. 3 *in fine.*

17 Refutando a Winckelmann, en el *Laocoonte* expresa Lessing más exactamente, que Sófocles danzó (no se sabe si desnudo o vestido) en torno a los trofeos de Salamina; una victoria en la que tomó parte Esquilo y en cuyo día mismo nació Eurípides.

18 Venus surgiendo del seno de las aguas (*Vid. Athen.,* I, 13. c. 6).

19 *Cfr.* Plinio *Nat. Hist.,* I, 34, c. 8. (Véase en nuestro *Apéndice* 2, Ctesilao.) Algunos conjeturan que este gladiador moribundo, del que habla Plinio, sea el famoso *Gladiador Ludovisi,* en el Campidoglio (Museo del Capitolio). Winckelmann no cree que esta estatua represente a un gladiador ni que sea obra de Ctesilao (*Vid.* su *Historia del Arte,* pp. 838-842). Las notas sobre la *Historia* remiten a la edición madrileña (1955) citada ya en el apéndice a nuestro prólogo.

20 Fresco en la Farnesina, Roma.

21 *Cfr.* Pedro Bellori, *Descripzione delle immagini dipinti de Raffaello d'Urbino.* Roma, 1695, *fol.*

22 La gema (aguamarina) con la cabeza de Julia se halla actualmente en el *Cabinet des Medailles,* Paris, y es la única obra de Evodo que se conoce (*Vid.* Winckelmann, *Hist. del Art.,* pp. 718, 1017).

23 La *Venus de Cnido,* también anadiomena.

24 Lais la de Corinto (s. IV a. de J. C.), famosa hetaira griega, amante asimismo del pintor Apeles y de Demóstenes.

25 En Florencia, Uffizi.

26 *Cfr.* Filippo Baldinucci, *Vite de'Pittori,* Florencia, 1681 (*Vid.* Vita del Bernini).

27 El *Antinoo* del Belvedere (Vaticano); el *Antinoo* admirable o digno de ser admirado; probable representación del joven bitinio favorito del emperador Adriano. Se dice que se trata de una copia romana de una estatua de Mercurio de Praxiteles o perteneciente a su escuela (2ª mitad del s. IV a. de J. C.).

28 El *Apolo* del Belvedere (Vaticano), copia de una estatua de bronce, cuyo original se atribuye a Leocares, de la escuela de Escopas.

29 Es decir alejarse ya del estudio de las estatuas clásicas.

30 "A las que Prometeo modeló generosamente los sentimientos con una mejor arcilla" (Juvenal, XIV, 35).

31 Roger de Piles (1635-1709), pintor y diplomático francés, admirador de Rubens; escribió diversos comentarios sobre los pintores. "*Abregé de la vie des peintres, Conversations, Disertations,* etc. ..."

32 *Vid. supra,* n. 8.

33 En el Gabinete Real de Nápoles (Museo).

34 Se encuentra actualmente en los Uffizi (Florencia). Se trata más bien de Hércules con una ninfa; es la única amatista que se conoce de este artista (Teucer).

35 Hoy Vendotena.

36 La *Ariadna* de la Galería de Dresde.

37 Esta denominación de Winckelmann es infundada. Para ciertos críticos la estatua mayor viene a ser una copia de la *Mnemosina* de Lisipo; desde luego las tres estatuas representan mujeres de Herculano. De acuerdo con Pijoán la mayor así como la más pequeña son lisipescas.

38 La información de Winckelmann procedía de Bernardino Zanetti: *Statue nell' Antisala della Libreria di San Marco,* Venecia 1740, *in folio.*

39 Museo nacional de Nápoles.

40 Salón o galería en la planta baja.

41 Francisco Algarotti, conde de Algarotti (1712-1764), fue encargado por el rey de Sajonia de formar la colección de cuadros de la Galería Real; fue hombre muy erudito y amante del arte y viajero incansable. Son notables sus *Saggi sopra le belle arti* (1769), y de aquí procede la expresión transcrita: "A Policleto dio la misura, e a Fidia lo scalpelo".

42 Copia muy mediana de otra famosa cabeza que se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles.

43 Recuérdese lo que dijimos en nuestro prólogo respecto a las críticas de Lessing sobre este punto.

44 *Vid. supra,* n. 5.

45 Véase su *Avvertimento in confutazione del Laocoonte di Lessing,* c. 6, pp. 64-65.

46 *Cfr.* Plinio, *op. cit.,* I, 35, c. 40.

47 De παρενζύρος (parentyrsos): excederse en ostentar el tirso simbólicamente durante la tragedia, y de aquí la idea de exagerar las cosas; el énfasis desmedido o falsa ponderación (Véanse asimismo las críticas de Lesing [*Laocoonte,* c. 29] sobre este punto).

48 Heráclito de Efeso (535-474 a. de J. C.). Recuérdese que por causa de la difícil concisión de sus escritos filosóficos se le llamó "El Obscuro de Efeso".

49 "... después de muchas penas y tormentos inútiles desespera(n) de alcanzar él éxito en ello" (Horacio, *Epist. Pisones. vers.* 240 y 243).

50 Fresco en la Estancia de Heliodoro (Vaticano).

51 "En fin, como un hombre que se impone por su piedad y virtud silenciando a todos y obligándolos a prestarle atención" (Virgilio, *Eneida*, I, vers. 151-153).

52 En la iglesia de Santa María en Campitelli (Roma).

53 José Addison (1672-1719), en su poesía alegórica *The Campaign of 1704*.

54 Juan Churchill, duque de Marlborough (1650-1722), que el 13 de agosto de 1704 juntamente con el príncipe Eugenio derrotó al ejército bávaro-francés en Blenheim, cerca de Hochstadt, durante la guerra de Sucesión. Se trata ni más ni menos del famosísimo *Mambrú* que todavía perdura entre los cantos infantiles hispánicos.

55 La llamada *Madona Sixtina*, que en 1754 pasó de la iglesia de San Sixto (Plasencia) a Dresde.

56 Véase Winckelmann, *Hist. del arte*, p. 858.

57 *Cfr.* Plinio, *op. cit.*, 35, c. 12, sec. 45.

58 En obsequio del lector traducimos de la *Vite dé Pittori, Scultori ed Architetti* (edición de 1568, parte 3ª p. 776), el párrafo en cuestión de Vasari: "... cuatro esclavos esbozados que pueden enseñarnos [al verlos] la manera segura de trabajar el mármol sin estropear las piedras, cuya manera es la que sigue: se coge una figura de cera o de otra materia dura y se la introduce en un tinacón con agua, la cual, siendo por naturaleza plana y pareja en lo alto, permite que, en levantando poco a poco la dicha figura, vayan apareciendo primeramente las partes más salientes en tanto que permanecen escondidas las entrantes y hondas, es decir las partes más bajas de la figura, y así hasta que al fin queda toda ella al descubierto. Del mismo modo se debe proceder a esculpir con el cincel la figura del mármol trabajando primeramente las partes más realzadas y sucesivamente las más hundidas, el cual modo es observado por Miguel Angel y los susodichos alumnos."

59 Yerra en esto Winckelmann porque, como es sabido, Miguel Angel nunca alcanzó el necesario reposo y siempre estuvo en verdad acicateado por sus múltiples trabajos, contratos y deudas; una vida verdaderamente tensa así en lo material como en lo artístico.

60 Pintura romana al fresco descubierta en 1606, que representa los preparativos de una boda. Perteneció primeramente al cardenal Cintio Aldobrandini (de aquí el nombre del fresco) y actualmente se encuentra en la Biblioteca Vaticana.

61 Fresco en un salón de la *Domus Aurea* (casa dorada) de Nerón (*Vid.* Winckelmann, *Hist. del arte*, pp. 726 y 728).

62 Hasta 1936 estuvo en la colección de Barberini (Roma), año en que dicha colección quedó dispersa.

63 Estas pinturas, actualmente en el Museo Nacional de Nápoles, proceden de la Basílica de Herculano: *Teseo vencedor del Minotauro, Hércules en presencia de la ninfa Arcadia* (no de Flora como juzga Winckelmann) y el *Juicio del decenviro Apio Claudio* (el rey Admeto y su esposa Alcestes).

64 En la plaza del Capitolio (Roma).

65 En el Quirinal (Roma).

66 Museo Nacional de Nápoles (*Vid.* Notas, II, 22).

67 Ni aquí ni en su *Alegoría* (1766) distingue Winckelmann la diferencia que existe entre metáfora, parábola, enigma, símbolo, alegoría, etc.

68 Estos *indios* salvajes no son otros sino los famosos y dieciochescos iroqueses y hurones puestos de moda por las *relaciones* misionales y viajeras entre los filósofos ilustrados. El error filológico en el que incurre Winckelmann es comprensible si se tiene en cuenta la *generalización* tan cara al espíritu del siglo XVIII.

69 Véase en el *Apéndice* 3.

70 Para suplir este vacío Winckelmann publicará en Dresde su *Ensayo de una Alegoría especial para el arte* (1766).

71 "...así como los sueños del enfermo fingen imágenes irreales" (Horacio, *De Art. Poet.* Epístola a los Pisones, vers. 7-8).

72 "[propietario] rico en tierras, rico en rentas bien colocadas" (*Ibid*, vers. 421).

73 *Ibidem*, vers. 333.

III

CUATRO CARTAS

8. Al señor Wiedewelt,[1] en Copenhagen

Roma, a 14 de abril de 1761

He recibido su carta con verdadero placer y me alegro de que siga usted bien. No tengo tampoco ningún motivo de queja, porque soy más feliz de lo que nunca he podido ser. Me gustaría ver las obras en las que usted trabaja para alegrarnos juntos. Busque usted, amigo mío, la noble sencillez en los contornos y en el ropaje, y observe e inspírese, a falta de la cabeza de la Níobe, en el perfil que Rafael dibujaba rápida, decidida y correctamente con un solo trazo de su pluma. De tal modo están esas cabezas de Rafael trabajadas, que no parecen sino *hechas* con un soplo; pero con el soplo con que Palas insufló la vida al hombre que Prometeo forjó. Huya usted de la sabia insinuación de las muchas cosas de Miguel Angel, y procure, como dice el Apóstol, no ser excesivamente sabio.

Bajo el anochecido cielo septentrional cree usted una belleza griega que todavía no ha sido vista por ninguna pupila humana, y eleve la misma, si le es posible, sobre todo sentimiento que pudiese perturbar el trazo de la serena belleza. Haga usted que ella sea como la sabiduría, que engendrada por Dios se hunde en el disfrute de la felicidad y es llevada sobre puras alas hasta la calma divina. Sea éste, amigo mío, su objetivo, y sepa usted que si yerra procuraré avergonzarle mediante una detallada descripción, en todas sus partes, en mi *Historia del arte*.

Una carta tiene límites demasiado estrechos para todo lo que yo quisiera escribirle, y por eso acontece, como me temí en un principio, que no pude acabarla supuesto que escribo menos de lo que quisiera.

La residencia de un solo mes en Roma sería para usted de extraordinaria utilidad. Muchas y muy magníficas cosas se han encontrado desde hace un par de años.

Suyo.

9. Carta a Salomón Gessner, en Zurich

Roma, a 25 de abril de 1761

¡Mi querido Gessner! [2] Pocos hombres han tenido como yo las ganas y la oportunidad de explorar el arte y las antigüedades hasta el punto aquel en que los ha podido penetrar mi capacidad; pero yo soy como aquel bailarín de la antigüedad que caminó incesantemente sin moverse del mismo sitio. [3] De cuando en vez me ocurre que rechazo hoy lo que ayer tuve por cierto, y esto me hace aún más temeroso para afirmarte por carta algo esencial de lo que pienso acerca del arte.

Sucedió finalmente cierta vez, tras de haber transcurrido casi trescientos años, que alguien se aventuró a establecer un sistema sobre el arte antiguo: no para mejorar por este medio el nuestro, supuesto que aquellos que lo producen es factible que realicen en breve tal mejora, sino para enseñar a mirar y a admirar aquél. Aquí de nada servían las habladurías, uno tenía que enseñar decidida y regularmente. Cuando no acierto a dar con el asunto, que a menudo resulta incomprensible, tengo que retroceder todo el camino ya andado. Si este trabajo sobre el arte, en el que estoy empeñado, pudiese ser provechoso, lo cual es casi imposible en nuestra época, sería digno de alabarse. Pero yo debía haber dado comienzo a esta empresa antes de los treinta años, pues ahora ya paso de los cuarenta [4] y tengo, por tanto, una edad en la que ya no es posible juguetear intensamente con la vida. Noto también que comienza a disipárseme en humo aquel seguro y etéreo espíritu con el cual, gracias a sus poderosas alas, pude elevarme a la contemplación de lo bello. Esta mirada sobre lo bello es el alma sobre la cual se funda el conocimiento del arte de la antigüedad; mas dicho espíritu no ha sido pródigamente derramado, y así por ejemplo un Miguel Angel sólo pudo remontarse hasta la contemplación, pero sin poder alcanzar el pleno conocimiento: Rafael sí estuvo mucho más cerca de la inteligencia de lo bello. En estas estatuas de factura moderna ni tan siquiera una sola vez se ha logrado tal inteligencia, aun considerando cualquier parte de una obra por separado. Hace ya cosa de siglos, por ejemplo, que no se ha esculpido en mármol ninguna hermosa mano, y de toda la antigüedad sólo nos queda una perfectamente conservada, y que como una reliquia artística sólo se aprecia su mérito casi en familia.

Como me suele suceder he paseado a solas y sin ser visto por la orilla de este piélago o, para decirlo mejor, no he tenido un especial designio en escribir y por consiguiente merezco que se me disculpe . . .

10. Carta de recomendación [5] para el erudito que emprenda un viaje a Italia y visite especialmente Roma

Al señor M. Francke, [6] en Nöthenitz.

[Roma, 1762]

Aquellos viajeros de allende los Alpes, que en mi tiempo han venido a Roma con sapientes miras, no han tenido la capacidad suficiente ni el justo propósito para hacerlo.

Por lo que toca a lo primero adoleció de tal capacidad un joven danés que vino de Francia a aprender la causa y la regularidad del arte (¿qué deduce usted?), hacién-

dome la más explícita aclaración acerca de su indiferencia por la antigüedad. Este joven, después de una desorientadora estancia de seis meses en Roma, vino a mí un día antes de su partida, para que le diese los nombres de los sabios más connotados y respetados de ésta, los cuales nombres le dí por escrito. Con esta lista y sin más averiguaciones sobre tales personas se fue nuestro joven danés de Roma. Por lo que se refiere a la segunda consideración baste referir la suficiencia de un profesor alemán que de nada hablaba salvo de publicar una nueva edición de Horacio con todas las variantes posibles. Si él hubiese tenido la dicha de venir a Roma, con toda seguridad su única ocupación hubiera sido, sin duda, su Horacio, y nuestro profesor creería haber tenido la mejor idea del mundo absorbiéndose en su trabajo. En Roma he conocido viajeros semejantes, y a éstos y no a los primeros son a los que hay que instruir.

El error en los viajes que emprenden estos jóvenes eruditos proviene de dos causas: la primera consiste en que ellos vienen aquí más por motivo de enseñanza que por el de estudio; la segunda, en que no saben distinguir lo que es digno o no de la posteridad. Lo primero hay que inferirlo por lo que ellos buscan, el trabajo y no la instrucción; y si lo encuentran tienen que dedicar todo su tiempo al mismo. Porque en el mundo actual se prefiere y alaba la aparición de cualquier escrito que esté colmado de curiosas noticias y citas de muchos personajes, las cuales, como bien se sabe, puede uno compilar sin mucho gasto ni esfuerzo alguno. Se regresa ciertamente con legajos repletos; pero con la cabeza vacía. La segunda causa revélase en la propia ocupación del erudito, puesto que muchas veces apenas si se merece el jornal que gana como tal escritor. No crea usted que me refiero únicamente a los eruditos indicados o a los jóvenes cortesanos, porque puedo citarle aquí como ejemplo el trabajo realizado por Phil. d'Orville. [7] Este hombre fue todas las mañanas, durante dos o tres años, a la Biblioteca Vaticana, una caminata que le llevaba tres cuartos de hora de ida y otros tantos de regreso, dada la distancia que mediaba entre su casa y la biblioteca. El trabajaba particularmente por aquel tiempo en la *Antología* griega de acuerdo con los viejos manuscritos de la Biblioteca de Heidelberga. A este sabio le alcanzó la muerte antes de haber podido realizar su proyecto de publicar una nueva edición de la *Antología,* y en verdad que la utilidad de este oneroso trabajo no llega sino a la inclusión de diez escritos lascivos en sus explicaciones de Caritón. [8] Además, lo que se ha impreso en la *Antología* son sucias obscenidades que deberían haber quedado en eterno olvido; pero Ruhnken, [9] que las había recibido de d'Orville, ha querido hacer méritos publicando algunas indecencias que son acaso de las más desagradables. Lo más aprovechable de todos estos manuscritos inéditos fue ya previamente utilizado por Lucas Holstein [10] en sus *Notas,* así como por otros autores. Puedo hablar de esto con seguridad porque los antiguos manuscritos heidelberguenses los tuve muchas veces en mis manos.

La intención de todos estos esfuerzos y revisiones eruditas debería tener por mira la enseñanza general y especial, y donde esto no fuese hacedero lo mejor sería sacar las manos de la obra y sacrificar ésta a Latona, porque dicho trabajo no es digno de la posteridad. Pero de acuerdo con esta tesis, se argüirá, un joven erudito podrá difícilmente destacar si se le cierra la posibilidad de hacerlo a base de lo que pueda compilar por las bibliotecas. Justamente es lo que pienso; y sostengo pues esta misma opinión, y creo además que así será mejor para el joven erudito. La ciencia de los sabios y el conocimiento de los mejores y más raros escritos requiere pasar en Roma un largo tiempo en el que nada tiene que añadir la vanagloria.

Sabios son en todos los otros países aquellos que en la cátedra enseñan documentos o se figuran que los enseñan; en Roma lo son aquellos que no hacen ninguna de ambas cosas. Porque aquí decide la corte que más que ninguna otra se sostiene a base de erudición, y el prestigio depende del mérito que se ha alcanzado en la

misma, de suerte que aquí en Roma un cardenal como Passionei [11] era el que marcaba la tónica. En torno a los príncipes, los eruditos y pedantes vienen a ser comúnmente palabras sinónimas, puesto que ambos dan el mismo olor en las cortes seculares. En Roma se puede llegar a ser digno de respeto sin necesidad de convertirse en un escritorzuelo público, y el que logra en Roma estimación la tendrá también en otros lugares de Italia, porque la Ciudad Eterna es el punto central de la península. Además, como muchos de los que son sabios se satisfacen con dicha consideración y como por regla general se saben expresar hábilmente cuando menos en una lengua extranjera, el trato con ellos no es para los viajeros fugaces, ni ellos son tampoco adecuados para semejante intimidad. Los sabios romanos disfrutan de la amistad y de la confianza de los grandes y más de uno pudo deleitarse durante algunas horas con la confraternidad que les brinda el cardenal Passionei, al que líneas arriba mencioné, y del que también llegué a ser un íntimo adepto y miembro forastero. En su ermitorio, situado más allá de Frascati, gocé con él colmadamente de la vida del campo; y lo podía uno hacer precisamente con la misma libertad plena con que se querría ser feliz a las propias expensas allí donde justamente sólo se ha estado acostumbrado a recibir agasajos. En la noche cenábamos en compañía de su eminencia, vestidos todos de rigurosa etiqueta. El camino de la vida y del sustento de un sabio es también aquí, al igual que el de la estimación, singularmente distinto de aquel que hay que recorrer en los países protestantes. Porque allá tiene uno que encontrar su camino y ganar su pan echando los bofes, y aquí en Roma se lo proporciona todo la Iglesia a quien lo sabe buscar. Como ella ordena al presente mantenerse en la condición de célibe [12] y como el clima mismo de Roma instruye en la templanza, lo que en otra parte apenas si sería suficiente aquí resulta abundante, sobre todo teniendo en cuenta la gran cantidad de bibliotecas públicas que existen, cuya frecuentación diaria le evitan a un sabio grandes desembolsos. Muchos de los

sabios que aquí viven lo hacen por tanto en sana paz y disfrutan y gozan asimismo de las musas, y son por lo mismo verdaderos filósofos sin parecerlo. A la vista del alud de escritos que salen anualmente allende los Alpes se puede pensar, por lo mismo, por comparación con los escasos libros que se imprimen en Roma, que aquí se cultivan poco las ciencias y que no existe un objetivo determinado en relación con ellas. Pero así como en Alemania no se conocen muchos poetas famosos italianos fuera de los modernos Ariosto, Tasso, Marino [13] y unos cuantos más, así también sucede en cierta medida con los sabios. Y así como el nombre del poeta lírico más grande de Italia, Alejandro Guidi, [14] apenas si se ha oído al otro lado de las montañas, así también nada saben de Gravina [15] salvo que ha escrito una *Ragione Poetica* en lengua italiana; un libro que merecería ser traducido a todas las lenguas. Pero el joven viajero toma aquí tanta noticia de esta obra como la que toman en otras partes, y en lugar de leer la inolvidable *Pastorela* y el *Endimión* de aquel notable poeta, se da a la lectura de la novela de Rousseau. [16]

Por lo que llevo dicho usted mismo habrá ya deducido que entre los sabios de Roma la pedantería se da con más rareza que en cualquier otra parte. La pedantería, por lo contrario, tiene aceptación en muchos lugares; nadie la pasa por alto y es admirada por una inexperimentada multitud de jóvenes, como ocurre en las universidades del otro lado, en donde hasta el que no es pedante a ratos lo parece. Porque la vida que se lleva en aquellos lugares que están alejados de la corte y en los cuales no se experimentan grandes cambios transcurre para uno en grave comercio únicamente con sus iguales o con la gente joven; se está en actividad constante e inquieto con vista al pan de cada día; se reduce el espíritu y las circunstancias no permiten estar alegres a la manera como lo es la juventud. Por eso el rostro adquiere con el tiempo una solemne seriedad, la frente se surca de arrugas y la lengua misma se torna moderadamente sentenciosa. En Roma, antes bien, y por lo general en

Italia, el influjo del cielo parece que provoca la alegría y nos precave contra lo pedantesco...

11. A Marpurg,[17] en Berlín

Roma, a 8 de diciembre de 1762

...Per tot discrimina rerum
Tendimus in Latium![18]

Queridísimo amigo y hermano:

¡Tú y únicamente tú, porque eres para mí el último amigo que me queda y al cual puedo escribir como a un hermano! En verdad que ya creía que me habías olvidado, puesto que montañas y ríos nos separan, cuando he aquí que me entregaron en mis propias manos tu gratísima carta. La he besado y oprimido junto a mi corazón al pensar que venía de tus manos, de las de aquel hacia el que me arrastró una tácita inclinación desde la primera flor de nuestros años mozos. Como en un cuadro me represento toda la historia de nuestra edad juvenil. Tú deseas saber, queridísimo amigo, la historia de mi vida, y ésta es bien breve porque yo la mido de acuerdo con los años en que la he disfrutado y vivido contento. M. Plautio, cónsul que había triunfado sobre los ilirios, se hizo inscribir en su sepulcro, que se ha conservado no lejos de Tívoli, tras la mención de sus principales hechos, el siguiente epitafio: VIXIT ANN. IX. Yo diría: no he vivido sino hasta estos últimos ocho años; esto es, el tiempo que llevo de vivir en Roma y en otras ciudades de Italia. Aquí he intentado revivir la juventud que había perdido en parte en la soledad y en parte en la pobreza y aflicción; y moriré por lo menos contento porque he logrado todo lo que deseaba. Sí, ciertamente, más de lo que me podía imaginar, esperar y merecer. Estoy, por decirlo así, cerca del cardenal más ilustre[19] de Roma,

sobrino del Papa Clemente XI; pero no en calidad de sirviente sino como parte de su casa, de suerte que él bien puede decir que le pertenezco. Soy su bibliotecario; pero su soberbia y rica biblioteca está a mi exclusivo servicio; la disfruto yo solo; estoy exento de todo trabajo y no hago otra cosa sino salir de paseo con él en la calesa. Ninguna amistad puede ser más estrecha que esta relación afectiva que tengo con él, que no es enturbiada por ninguna envidia y que sólo la muerte podrá deshacer. A él le revelo los más secretos rincones de mi corazón y gozo precisamente por su parte de esta intimidad y confianza. Me tengo, por consiguiente, por uno de los hombres más raros del mundo; por uno de esos que en el mundo están cabalmente contentos y que no desean nada más. ¡Búscame otro que pueda decir lo mismo de corazón! Incluso he rechazado hasta ahora todos los puestos que me han ofrecido, y que en Dresde han sido ya previstos para pasar mi vejez, pues S. A. R. el Príncipe Elector me ha ofrecido hace ya cuatro años el importante y tranquilo empleo de director de su museo y reiteradamente me ha dado además seguridades respecto a tal dirección, ya que se pensaba también en mí en Inglaterra, en donde he logrado últimamente ser nombrado miembro de la Real Sociedad de Ciencias.[20] Con esta mira y para mantenerme ligado a la corte se me permite todavía disfrutar de una parte de la pensión que de las propias manos del rey[21] me ha sido regularmente pagada hasta ahora, a pesar de que yo mismo me la había absolutamente vedado, y de modo espontáneo, cuando hace cuatro años obtuve mi cargo actual. Hasta ahora he vivido libre de toda dependencia, y tuve un par de años la dirección de la biblioteca del cardenal Archinto[22] sin estar a sueldo, en parte porque no tenía necesidad de ello con el disfrute completo de mi pensión, y en parte porque este hombre, que en Dresde fue el instrumento de mi conversión, no estaba cortado a la medida de mis pensamientos y deseos, y particularmente porque quise ser considerado tan sólo como un pensionado real. Por el mismo tiempo gocé la amistad del sabio e ilustre cardenal Passionei;[23] cuando yo quería comparecía ante su mesa,

VI

MONUMENTOS ANTIGUOS INEDITOS

14. Razonamiento preliminar sobre la belleza general *

Razonar sobre el arte del dibujo de los griegos viene a ser lo mismo que tratar de la belleza en todas sus partes, puesto que ella constituye tanto el fundamento como el fin de su arte de dibujar. Así nos lo demuestran sus obras, para hacer las cuales bien se ve que a la idea que ellos se habían hecho de lo bello sometieron no sólo la ciencia, puesto que tuvieron que hacer figurar en las mismas obras todo lo que indistintamente se mira en la naturaleza, sino también la expresión que para representar este o aquel hecho deberían haber tenido las figuras. Dije que ellos atendieron a la belleza en todas sus partes, y quisiera decir que no se curaron solamente de reproducir en sus obras a quien fuese joven y estuviese en la flor de sus años mozos, sino asimismo a cualquier persona no importa su edad; prescribiéndose, por ejemplo, en todas las restantes figuras la misma regla que debe observarse para representar las estaciones, cada una de las cuales, ya sea con cara de joven ora con rostro de anciano, será en su grado respectivo bella y encantadora. Esta atención puesta en hacernos figurar bella la edad completa del hombre, como, por decirlo así, es bello y agrada el año desde la primavera al otoño, fue empleada por los artífices griegos no únicamente en todas sus

* Recuérdese respecto a los *Monumentos Antiguos Inéditos,* 1767, lo que hemos escrito en el prólogo y, pues, téngase presente que Winckelmann escribió esta obra en italiano.

obras consideradas en conjunto, mas asimismo en cada parte de ellas; de modo que puede decirse que, al modificarlas, procedieron, como la naturaleza lo hace desde el tronco del árbol a las ramas, de lo general a lo particular.

Veo bien que me comprometo si prosigo más adelante: la dificultad mayor para hacerse entender es individuar y desmenuzar la materia de que se trata; por eso aquellos que hasta ahora han tratado de lo bello se han alimentado ideas metafísicas por pereza mental antes que por falta de saber. Se han imaginado una infinidad de belleza y la han reconocido en las estatuas griegas; pero en lugar de indicárnosla se han referido a ella en forma sumaria, y de esta guisa, por ejemplo, ha compuesto César Ripa [1] su iconología, como si todos los monumentos se hubiesen perdido, aniquilado.

Para tratar, pues, del arte del dibujo de los griegos, o sea de la belleza de éstos reproducida en las figuras humanas, y elevar el mérito a ganancia, así de quien se complace en aquélla como de los artífices, es menester transitar de lo ideal a lo sensible y pasar de lo general a lo individual, combinando las ideas que tengamos y las que los griegos artífices hayan tenido acerca de lo bello que se encuentra esparcido por toda naturaleza y particularmente en el hombre, con las consideraciones relativas a las bellezas que han sido reproducidas por los propios griegos en sus obras, y llevando a cabo todo esto no con discursos vagos e indefinidos, sino por medio de una preciosa determinación de los contornos y delineamientos de donde brotan aquellas apariencias que llamamos las bellas formas. Por lo tanto mi razonamiento se dividirá en dos partes: en una de ellas trataré de la belleza del diseño en general, o sea el aspecto que presenta la figura humana vista en conjunto, tanto en lo que ella es en sí misma como en la expresión y en los actos; y en la otra hablaré de las partes que contribuyen a hacerla bella.

PARTE PRIMERA

De la belleza y de la imposibilidad de definirla

La belleza puede reducirse a ciertos principios, pero no definirse. Se dice comúnmente que consiste en el mutuo consenso de la criatura con sus fines y de las partes consigo mismas y con el todo; mas esto es confundir la perfección con la belleza, las cuales ni aun así quedan definidas ni pueden definirse, porque la humanidad no alcanza a hacerlo. ¿O, acaso, se ha adecuado a lo bello una definición que confunde la belleza con lo perfecto?

La imposibilidad de definir la belleza se origina en el hecho de ser ella una cosa superior a nuestro intelecto. Por causa de esta superioridad y por no haber podido idearnos una cosa que sea más sublime y perfecta que la belleza ha resultado que lo bello y lo perfecto nos parezcan dos cosas idénticas. Si esto no fuese así tendríamos la verdadera definición tal como se obtiene de cualquier cosa de la que se conoce toda la esencia. Por lo demás, sea cual fuere la definición, quien quiera que esté convencido de que cada criatura tiene en sí la impronta de la perfección siempre y cuando dicha criatura sea capaz de ella, y siempre que cada idea esté fundada en una razón que deberá extraerse a su vez de otra, conocerá que la razón de la belleza, de la cual puede decirse la misma cosa que de la perfección, no puede encontrarse fuera de la belleza, puesto que ella se descubre en toda esencia creada.

De los principios del razonamiento y de las condiciones de la belleza que son la unidad y la sencillez

Supuesto esto se necesita anteponer asimismo para nuestro objeto la consideración siguiente: que el cumplimiento de la belleza no existe sino en Dios; por consiguiente la belleza humana tanto más alta se eleva cuanto más conveniente, proporcionada y correspondiente puede uno imaginársela a la del Ser Supremo, y distinta de la materia por su unidad e indivisibilidad: dos atributos que son el origen de los dos principios soberanos de la belleza que todo el mundo intenta ver en los objetos que se le presentan; es decir la unidad, la sencillez y la armonía combinadas con la proporción; puesto que la sencillez nace de la unidad y de ambas procede lo sublime.

Anteponemos otrosí la otra verdad, que cada cosa se hace patente cuando la idea de las partes que la componen se presente concentrada en una o en las menos divisiones que le sea posible; de suerte que cada objeto si bien se nos presenta ante el intelecto bajo una sola apariencia y unido en un solo punto, llega a delineársenos por completo; es decir en toda su dimensión y grandeza. Por el contrario, cuanto más fraccionado esté un objeto y cuanto más, por lo mismo, tengan las ideas que divergir, tanto menos parecerá grande y comprensible; no pudiéndose, pues, abrazar y medir todo él con una sola mirada por causa de las partes desunidas y múltiples; ocurriéndole a la vista lo que al viandante, al que tanto más se le alarga el camino cuanto más son los descansos que se toma en él. Por la misma razón una pequeña edificación hecha con sencillez parece grandiosa y magnífica, en tanto que un palacio recargado de ornamentos se ve pequeño aunque sea de los más grandes; así también y por la misma razón una música embarazada con arpegios, trinos y pasajes descriptivos resulta mezquina y menuda, en tanto que logra ser sublime y

patética la que liga conjuntamente ambos méritos con modulaciones graves y sencillas.

Así acontece con la unidad que requiere el dibujo, pero que es distinta de la identidad, o sea del mostrar siempre en éste una misma cosa; es decir que consista en contornos tan consumados que las partes al desplegarse toda la figura se vean o parezcan ser otras tantas modificaciones de dicha unidad. Esta idea o pensamiento que queremos expresar es ciertamente un poco abstracto; pero además no es menos vigente, y es de gran importancia y consecuencia por algo que diré después. Por lo mismo convendría hacerlo público, si me es viable, buscando la mejor manera de hacerme entender, y me parece que podría hacerlo si digo que en semejante idea de la unidad está comprendido lo indefinido, un término que me viene de perlas para aplicarlo aquí. Puesto que queriendo yo decir que la figura para ser bella debe ser indefinida, quiero dar a entender que la forma de esta no será la que corresponde a la persona que se hace representar ni expresará ninguna situación de ánimo o algún afecto; porque estas dos cosas a la par que impiden la unidad degradan u ofuscan la belleza. Por ello es que puede decirse de la belleza lo que del agua de un manantial, que cuanto menos sabor tiene, es decir cuanto más privada está de cualquier partícula extraña, tanto más se estima por salubre.

No creo tampoco que haya necesidad de añadir que la unidad y la sencillez de que hablo se refieren a lo material y moral; que lo ético atañe al acto que los artífices imprimen a las figuras y lo físico considera la forma de éstas; diré mejor que ahora trataremos de la forma material. La unidad material, por tanto, a la que podemos también llamar lineal, resulta más propia para representar con ella esa edad del hombre en la que parece que la belleza tenga su asiento, es decir la juventud; puesto que aquí la unidad es tanto más una cuanto más son las líneas que se requieren para hacer la figura de una persona joven, aun cuando se desvíen de la derechura y se conviertan en elípticas, están formadas de muchas pará-

bolas que tienden a otros tantos distintos centros;[2] sin embargo, en esta clase de figuras se deslizan tan dulcemente sus turgencias que se pueden semejar a la superficie del mar cuando no está agitada por los vientos, el cual aunque se mueve dícese que está en calma. Esta unidad de contornos así definida por mí fue perfeccionada mayormente por los artífices griegos y tornóse constante entre ellos gracias a la observación de aquellas personas cuyos floridos años se prolongaban más largamente mediante la privación de los vasos espermáticos, como acontecía con los sacerdotes de Cibeles y con los de la Diana efesia;[3] en tales personas venía a sumarse la dulce convexidad de ambos sexos con menos quiebra de los músculos y de las partes cartilaginosas de lo que suele acontecer durante nuestra breve juventud.

De manera opuesta a los artistas modernos, los cuales creen dar las mayores pruebas de su habilidad cuanto más hacen resaltar las venas y los músculos en las figuras de cualquier edad, los griegos estaban encariñados en representar imágenes de la pubertad, porque éstas, privadas naturalmente de las partes ásperas y resentidas, y más aptas, en consecuencia, para conservar la unidad del diseño, les servían para poner en ellas todo el saber y el estudio y para hacer resaltar la belleza. El genio y la delicada inteligencia de los griegos dieron muestras de sí mismos al haber escogido esta edad en lugar de cualquiera otra, y a veces a despecho de la mitología. Los artistas griegos percibieron perfectamente que sólo la juventud era apta para representar por cierto las divinidades revestidas de cuerpos; pero aéreos antes bien que materiales.

Dije que los artistas griegos se atuvieron más y pusieron mayor empeño en la representación de figuras en esta edad púber, y acaso más que de cualquier otra, que los modernos, los cuales tuvieron interés en hacer aparecer en esta edad juvenil los contornos con máximas asperezas, así como aquellos resaltes y músculos característicos que son propios de los miembros de cualquier edad. ¿Pero, prescindiendo de la belleza, sólo por la dificultad misma de la obra daremos a estos artistas la preferencia? Todo el mundo puede comprobar que es cosa dificilísima aprehender en los contornos de las figuras de adolescentes los puntos precisos de mayor elevación de las líneas descritas y de los lugares donde una se empalma con la otra, supuesto que dichos contornos van insinuándose insensiblemente el uno en el otro; cualquier persona puede también apreciar que como tales puntos se presentan juntos, resulta no menos arduo determinarlos, porque en las figuras de este modo esculpidas debe hallarse todo lo que caracteriza y distingue a las maduras, más sin dejar traslucir que lo son, por la sencilla razón de que en las acusadamente viriles la naturaleza ha cumplido su obra con la ya mencionada determinación de las partes, en tanto que en las juveniles sordamente las va modificando, para que no se repare en ello en tal edad, sino tras los años que distinguen a la juventud de la madurez. Por consiguiente aunque la imagen de la madurez y de la vejez resulte imperfecta por sobrecargarla más de lo que ella requiere, la imperfección será con todo menor que la que se deriva de la más mínima declinación que se dé a los contornos que configuran la juventud; porque en ésta, como suele decirse, se corporiza hasta la sombra menos sensible.

De la belleza considerada en sus especies, grados y partes

A. De la belleza absoluta de la forma o sea de la lineal

La belleza es de dos clases, individual e ideal; la primera es un complejo de las bellas formas de un individuo y la segunda es un extracto de ellas obtenido de muchas personas; apellídase, pues, ideal no respecto a las partes, sino con relación al todo; en fuerza de lo cual la naturaleza puede ser superada por el arte. La naturaleza

ha formado siempre y va formando cada día rostros comparables en belleza a los más sublimes que en los mármoles se hayan podido esculpir y en las gemas labrar; también en nuestros días se ven Niobes y Apolos vaticanenses paseando por las calles. Ciertas cabezas de deidades, que a alguien pudieran parecerles concebidas con el intelecto abstracto de la observación de la criatura, testas que parecen asimismo producidas para evitarnos la vergüenza por todo lo que produce y muestra hoy la naturaleza, quizás no sean sino imágenes de personas que vivieron en los tiempos antiguos; hasta sabemos que algunas estatuas de Venus fueron esculpidas a semejanza incluso de ciertas mujeres que hacían tráfico ilícito de su belleza. [4] Pese a todo esto, la naturaleza, aun cuando en la formación de sus individuos tiende a lo perfecto, se encuentra poco menos que impedida las más de las veces por la propia materia y por los muchos accidentes que afligen a la humanidad; de suerte que no puede alcanzar la meta que se propone, y por lo mismo será casi imposible encontrar un hombre cualquiera que sea poseedor de una acabada belleza en todas sus partes. [5] Ahora bien, ella ha intentado, por un lado, con el auxilio del instinto del hombre, que aspira a elevarse por sobre su sino y a corregir aquello que la naturaleza le ha hecho imperfecto, paliar sus imperfecciones; por el otro lado ha recurrido a la imaginación de los gentiles, abrasada por la superstición, cuyos primeros cultivadores fueron los poetas. Estos, deseando proporcionarnos imágenes para ser veneradas, que por eso mismo tenían que ser de naturaleza superior a la nuestra a fin de excitar así en nuestra mente la reverencia y el amor, idearon que los simulacros más dignos para la divinidad y más adecuados para atraer la fantasía del hombre serían aquellos que expresaran la perpetuidad de los dioses en una eterna juventud y primavera de la vida alusiva a la inmutabilidad del Ser Supremo, para que bajo el imperio de esto último se indujera al alma humana al dulce delirio del amor en el que consiste el deleite buscado hasta ahora por los mortales en todas las religiones mejor o peor entendidas.

A la idea proporcionada por los poetas de una deidad siempre joven, no importa si masculina o femenina, se le añadió otra a fin de que las femeninas poseyeran toda la apariencia de vírgenes, y esto se hizo reconocer especialmente en el tratamiento dado a los senos, que fueron cincelados por los artistas suprimiendo los pezones y dejándolos iguales a los de las adolescentes, a las cuales, de acuerdo con la frase del poeta, no ha soltado todavía Lucina la cintura porque aún no han concebido los frutos del amor.

Animados por este instinto y con tales principios de religión en su mente anduvieron los artistas antiguos en busca de las partes más adecuadas para confeccionar lo bello, observando a esta o aquella persona desnuda. Los gimnasios de Grecia, donde se ejercitaba la más bella juventud, dieron comodidad para fecundar su imaginación; en Esparta hasta las vírgenes luchaban desnudas a la vista de toda la ciudad. [6] Posesionados de tanta idea de belleza, vista en este o en aquel individuo, los artistas casi se convirtieron en nuevos creadores, y se aplicaron celosamente a reproducirla en la imagen de cualquier persona, renunciando también a todo aspecto personal afectivo que pudiese distraer la mente de la verdadera belleza.

Estas figuras ideales están, como un espíritu etéreo purificado por el fuego, despojadas de toda debilidad humana, y en tal modo que no se descubren en ellas tendones ni venas. La idea sublime de aquellos artistas era en verdad como crear con ellas una esencia dotada de capacidad abstracta y metafísica, cuya superficie sirviese de cuerpo aparente a un ser etéreo condensado en los extremos de sus puntos y revestido ciertamente de apariencia humana; pero sin participar de la materia de que está compuesta la humanidad ni de sus necesidades. Una esencia así formada explica aquello que Epicuro atribuía a los dioses; es a saber no un cuerpo sin sangre, sino que casi tuviese sangre: *Hominis esse specie deos confitendum est; nec tamen ea species corpus est, sed quasi corpus: nec habet sanguinem, sed quasi sanguinem;* [7] una

manera de explicarse que a Cicerón le pareció obscura e ininteligible.

El célebre Bernini no supo imaginarse la manera como los artistas antiguos pudieron obtener de las partes que la naturaleza desparrama en este y en aquel individuo una síntesis de la belleza; nos lo demuestran sus propias obras y nos lo prueba asimismo la tacha de fabulosa y pueril con la que él califica la conseja de que Zeuxis para pintar en Crotona una Juno, seleccionase las más bellas partes de cinco hermosas mujeres de aquella ciudad, sosteniendo nuestro crítico que tal o cual parte o miembro no puede adaptarse sino al cuerpo que le es propio;[8] pero Bernini debía probar o que las bellezas que se ven en las creaciones artísticas de los antiguos se encontraban todas juntas en un individuo natural o bien la incongruencia de tal unión.

La idea más sublime de la belleza juvenil fue apropiada a las figuras de Baco y Apolo, quienes por causa de los dos sexos que les atribuyen los poetas nos muestran en las diversas estatuas que nos han quedado de dichas deidades una naturaleza mixta y equívoca, que se parece también por su exuberancia y por los miembros redondeados y delicados a la de los eunucos y a la de las mujeres. Por eso Baco en las figuras cubiertas con ropaje en pleguería puede parecerse a una virgen disfrazada, y como tal nos lo describe el trágico Séneca.[9]

La imagen de Baco en la bellísima estatua de la Villa de Médicis[10] así como en otras figuras, es la de la adolescencia que toca ya los límites de una adulta primavera de la vida, luego que la sensación del goce principia a brotar así como brota el primer retoño de las plantas. Porque parece en tal estatua hallarse entre la vigilia y el sueño, y recordar con el pensamiento las fantasías que le han quedado tras el alegre ensueño que hacía un instante tenía y que quisiera poder reducir a la realidad. Así pues las imágenes de Baco están plenas de una vaga dulzura; pero con todo no se le ve delineado en el rostro toda la alegría del alma.

Muy semejante a esta idea de Baco aparece la de Apolo en las estatuas de este dios en las que se le representa teniendo a los pies un cisne. De esta clase existen dos en la misma Villa de Médicis,[11] y otra se halla en el Museo del Capitolio;[12] pero la más bella puede verse en el Palacio de Farnesio,[13] cuya cabeza puede asegurarse que representa el sumo de la belleza humana. También el Hércules representado en edad adolescente así en los mármoles como en las gemas, aparece dotado a veces con una cabeza de una belleza tan extraña, que las figuras se ven equívocas e intermedias entre uno y otro sexo; por esta razón tales Hércules han sido tomados bastantes veces por otros tantos retratos de Iola; pero nos desengañan de ello los cabellos cortos y los rizos de su frente, los cuales constituyen un distintivo constante en Hércules y serían impropios en una mujer.

De la pubertad expresa en Baco y en Apolo se pasa después por grados a la juventud de las formas más adultas de Mercurio y de Marte, la cual manifiéstase en el talante de cada uno. En el rostro de Mercurio se descubre la agudeza de la mirada prócer y ocupada en pensamientos; el de Marte expresa, gracias a su placidez, a un héroe joven de índole reposada y humana, y tal se le ve representado así en muchas medallas como en la más bella de sus estatuas, la que se encuentra en la Villa Ludovisi[14] en uno de los candelabros que estaban antes en el Palacio Barberini,[15] y en el monumento circular del Museo Capitolino.[16]

Con la misma idea de suficiencia divina, de condición y de edad inalterables procedían los artífices a esculpir las imágenes de las deidades que la mitología asignaba como jóvenes, o las de aquellas consideradas de edad madura y provecta, revistiéndolas ciertamente de signos y de rostros correspondientes a la madurez; pero sin imprimirles los distintivos de nuestra frágil y humana condición. La belleza de estas deidades consiste en un complejo de fuerzas que convienen a la madurez rejuvenecida y jovial, y estriba asimismo en formas más definidas que, aunque no son redondeadas como las juve-

niles, tampoco están descarnadas ni con la piel rugosa. Mediante las bien conservadas imágenes que nos han quedado del padre de los dioses, puede uno forjarse una idea de la dignidad y del aire de majestad trascendental con que debió salir de las manos de Fidias aquel Júpiter Olímpico que toda la Grecia veneró siempre como una obra sobrehumana.

En todas sus imágenes se ve a Júpiter encarnando siempre una edad perfecta y consumada; mas sin señales de vejez y con una mirada serena y benigna; los ojos están contorneados con mayor majestad que los de los otros dioses representados en la misma edad. La afable placidez que le serena el rostro lo distingue de las cabezas de Plutón, no admitidas hasta ahora como suyas y tomadas por las de Júpiter Serapis a causa del modio [o celemín] que las cubre. En dos de estas cabezas que son de mármol ceniciento, una de las cuales está en el Palacio de Justiniano [17] y la otra en la Villa de Mattei, [18] se ve todo lo contrario, puesto que aparece Júpiter con una mirada severa y casi amenazante, lo que ha motivado que un escritor [19] denominase a esta última *Jupiter terribilis*. El hecho de que en estas cabezas hayamos querido ver figurada la efigie de Plutón se prueba con la autoridad de Séneca el Trágico, el cual nos enseña que Plutón se asemejaba a Júpiter, pero en actitud *fulminantis*; [20] es decir con aquel semblante que convendría a Júpiter caso de que se le representase en el acto de lanzar sus rayos contra los gigantes. Hay que considerar además que también se le ve esculpido en un bajorrelieve colocado en el obispado de Ostia, [21] así como se le admira igualmente en una gema donde aparece con el modio sobre la cabeza a modo de Júpiter Serapis. [22] Otrosí se reconocen tales cabezas como pertenecientes a Plutón por la cabellera que le cae sobre la frente, y dicha cabellera, en las cabezas de Júpiter, se ve levantada como explicaré en seguida. Fundado en estas observaciones creo que una cabeza casi colosal que se conserva en la Villa de Pamphilli, como asimismo un busto que existe

en la Galería del Gran Duque de Toscana, igualmente con el modio en la cabeza, representan a Plutón.

La cabeza más bella que tenemos de la única estatua de Neptuno que puede verse en Roma, en la Villa de Médicis, [23] parece no distinguirse de las de Júpiter excepto en la barba y en la cabellera; no es que ésta sea más larga y que se vea extendida y húmeda como suele hacerse para representar otra deidad del mar subordinada a Neptuno, sino más encrespada que la de Júpiter, los mostachos son más tupidos y los cabellos se le levantan en la frente de modo distinto.

Con los susoindicados signos de suficiencia divina se infiere del torso de una estatua que se encuentra en el pórtico del Belvedere a un Hércules purificado de la escoria y fragilidad humanas y traspasado al consorcio de los dioses, y pues distinto a las estatuas que lo representan también, pero todavía mortal, purgando a la tierra de los tiranos que la oprimen y combatiendo a los monstruos. De este torso, efectivamente, que se nos figura que representa a un héroe sedente, aunque le faltan la cabeza, los brazos y piernas, nos han quedado no obstante los indicios de su acto, mediante la observación del cual nos podemos reintegrar la figura con la fantasía; creyérase que la mano derecha hubiese estado apoyada sobre la cabeza, para representárnoslo reposando de este modo de sus fatigas y trayendo a su memoria aquellas hazañas que le fueron premiadas con el goce del amor de la diosa de la juventud. [24] Su cuerpo, privado de venas y nervios, no está para ser nutrido con manjares humanos ni para hacer uso de sus fuerzas; los músculos se ven ondulantes, faltos de tensión, como animados por un reciente neuma vital que se insinúa en toda la superficie; de suerte que tenemos ante los ojos a un Hércules rejuvenecido sin alterar para ello su edad ni su complexión. Las propiedades comunes a todas las figuras de Hércules son el cuello grueso y la cabeza pequeña, proporciones que pueden considerarse como símbolos de su fuerza, y me parece que esta idea ha sido tomada del toro, cuya cabeza resulta pequeña en proporción con el

cuello. Estas propiedades no observadas en el *Torso* parecen haber dado pie al argumento general, pero falso, acerca de una proporcionalidad semejante para todas las cabezas de las estatuas antiguas del sexo masculino. [25] A imitación de los pelos cortos y algo rizados que tienen los toros en el testuz, se podría creer asimismo que los cabellos que caen sobre la frente de Hércules se hubieran esculpido cortos y ensortijados.

Con estos diversos grados y distinciones entre esta belleza y aquella otra, los antiguos artífices, después de haberse elevado desde lo humano hasta la idea de un Ser increado y apartado de la materia, descendieron a su vez, igualmente por grados, a la representación de los héroes y faunos. En las figuras de los héroes, es decir de aquellas personas a las cuales les atribuían los antiguos la suprema dignidad de la naturaleza humana, se aproximaban los artífices a los confines de la divinidad, pero manteniéndose dentro de aquellos límites sin sobrepasarlos ni confundir con ésta aquella diferencia tan delicada. Batto, el fundador de Cirene, en Africa, cuya efigie fue grabada en las medallas de esta ciudad, la cual le rindió honores divinos, podría ser transformado en Baco con un mínimo tratamiento que recibiese de lánguida voluptuosidad y pudiera ser trocado en Apolo con un solo toque de suficiencia y grandeza divinas. La cabeza de Minos, sin la mirada altiva que indica en él la realeza, podría pasar en las medallas de Creta por un Júpiter clemente pleno de bondad y majestad humanas.

De grado inferior en cuanto al ideal son los faunos, o sea los jóvenes sátiros, en cuyo diseño miraban menos los escultores griegos a la belleza del rostro que a las formas ágiles. Los artistas procuraban darle también ligereza y donaire a las figuras faunescas, las cuales suelen distinguirse por un pie que no descansa ni se posa propiamente en el suelo que aparece flexionado detrás del otro, para poder expresar de esta suerte su naturaleza selvática y el descuido de la elegancia y de la compostura. En la misma actitud se observa que está el pie derecho del llamado *Apolo Sauróctono,* [26] como lo muestra la estatua de la Villa del Borghese, para sumar en él a la edad impúber la condición de pastor. Las cabezas de los faunos jóvenes no poseen el grandioso perfil que, declinando con mínima oblicuidad de la línea recta, suele constituir la característica principal de las cabezas ideales. La nariz de los faunos se ve más deprimida; pero menos que la de los niños, y en la boca, algo distendida hacia arriba en las comisuras, se expresa un ligero sonreír. Esta idea le imprime al rostro un cierto aire pueril entre malicioso y gracioso, que podríamos llamar *correggesco,* por ser propio de las cabezas que pintó Correggio tanto esa risa afectada como ese perfil deprimido.

Por lo tanto creo que podrá explicarse de qué manera la palabra ἐπίχαρές (epicares), gracioso, empleada por Platón llegó después a ser sinónimo de aquel de quien se dice que es σιμός (*simos*). [27] Esta última palabra se utiliza comúnmente para significar una nariz deprimida, y es contraria a la palabra γρυπός (*grypos*), [28] que indica una nariz aquilina; de suerte que teniendo en cuenta esta oposición, tal palabra no puede aplicarse para expresar con ella el aspecto gracioso. Posteriormente, con Lucrecio, la palabra latina *simus* [29] (*simulus*), adoptada del griego, llega a ser sinónima de σιληνός (*silenus*), [30] y fue interpretada y desarrollada en el sentido de Platón; lo cual se comprende si procedemos a argumentar de acuerdo con el trillado axioma por el que se deduce que dos cosas iguales a una tercera son también idénticas entre sí. Si σιμός es sinónimo de σιληνός entonces la palabra ἐπίχαρές es asimismo sinónima de σιληός; por lo cual convendría atribuir lo gracioso a los Silenos, bajo cuya denominación se incluye, a partir de los griegos, a los sátiros y faunos: así la expresión σιμὰ γελῶν (*sima gelon*), que se dice del amor en un epigrama griego [31] puede tomarse por un reír gracioso pero picaresco.

B. De la belleza, que consiste en la expresión y en la acción, acompañadas de la gracia

a) De la expresión.

Pasando ahora de la belleza absoluta de la forma, o sea la lineal, a la participación que tienen en ésta la expresión y la acción, diré que estos dos accidentes representan para los artífices el primero, el segundo y el tercer requisito, como, según Demóstenes, lo es la acción para un orador.[32]

En cierto modo puede decirse que la expresión comprende en sí la acción, puesto que es causa de ella y porque reside principalmente en el rostro, de donde proceden todos los motivos que provocan los gestos y el porte de la persona. Admitido esto, la participación que tiene la belleza tanto en la expresión como en la acción, o sea la belleza de ambos accidentes añadida al rostro de esta o de aquella persona, viene a ser como la imagen de quien se mira o refleja en una fuente; una imagen que no aparece por lo menos cierta sino cuando la superficie del agua está tranquila, límpida y queda: la quietud y la calma convienen así al mar como a la belleza. La expresión y la acción son tanto en el diseño como en la naturaleza el índice del estado activo y pasivo del alma; sin embargo, toda la belleza no podrá reconocerse en la cara, salvo en la de quienes tengan la mente serena y exenta de toda agitación, o cuando menos libre de aquel desasosiego que tanto suele alterar y desfigurar los delineamientos que componen las bellas formas.

Por esta razón, queriendo los artistas griegos reproducir en las imágenes que ellos evocaban de tal o cual divinidad el complemento de la belleza humana, buscaron la manera de acordar al rostro y a las expresiones de éste una placidez que no fuese alterada por la más mínima perturbación, la cual, de acuerdo con la filosofía, era asimismo impropia de la naturaleza y del estado de la divinidad misma. Las figuras hechas con semejante compostura expresaban un equilibrio perfecto de sensaciones; mas dicho equilibrio sólo ha podido tomar expresión en el *Genio* que se conserva en la Villa de Borghese,[33] en cuya belleza, se puede decir, tenemos el prototipo.

Pero por lo mismo que al ejercitar uno algo no hay lugar a una posible indiferencia total, así también el arte, no pudiendo liberarse de representar la efigie de la deidad con sensaciones y actitudes humanas, tuvo que contentarse con aquel grado de belleza que la divinidad operante pudiese mostrar. Por esto, aunque la expresión captada sea no obstante todo lo intensa que se quiera, no está sin embargo equilibrada y permite que la belleza prepondere y venga a ser como el clavicímbalo, que dirige todos los instrumentos que parecen ahogarlo. Esto es lo que evidentemente resalta en el rostro de la estatua del *Apolo* del Vaticano,[34] en el cual había que expresar el desdén del dios hacia la sierpe Pitón, muerta a flechazos por él, y además de esto debía mostrar el desprecio de la deidad por la victoria alcanzada. Queriendo el sabio escultor esculpir el más bello de los dioses indicó el desdén allí donde los poetas afirman que reside,[35] es decir en la nariz, y cinceló pues hinchadas las aletas de las de su Apolo; y marcó el desprecio en ese labio inferior levantado, con el que se eleva también el mentón. Ahora bien, preguntémonos, ¿no son estas dos sensaciones capaces de alterar la belleza? No; porque la mirada de este Apolo es serena y la frente es toda placidez.

Teniendo luego que descender de lo divino a lo humano, en donde las pasiones son los vientos que impelen la navecilla de nuestra vida, con las cuales navega el poeta y se eleva el artífice, los antiguos maestros se dedicaron a representar las figuras heroicas con la misma discreta mesura de expresión empleada en la representación de las divinas. Los afectos plasmados en estas estatuas corresponden siempre a la compostura apropiada de aquellas personas juiciosas que suprimen el hervor de las pasiones y sólo dejan entrever las chispas de su fuego, para permitir al que no es ansioso el cuidado de descubrir el que arde escondido dentro de ellas. En esas figuras he-

roicas se hace siempre patente el hombre prudente que, como expresa Plutarco, se halla conmovido, pero a la manera de la nave que está asegurada con el áncora. [36] Los artífices no pueden permitirse tantas libertades como las que se toman los poetas. Estos pueden producir sus héroes adaptándose a los tiempos en que las pasiones no eran reprimidas ni estaban debilitadas por el gobierno o por el artificioso decoro de la vida; aquéllos, por el contrario, debiendo elegir lo más bello, tuvieron que limitarse en la representación de las pasiones a aquel grado de expresión que no ocasiona ningún perjuicio a la belleza.

Para explicar lo que digo no hallo ejemplos más célebres y perfectos que los que nos facilitan la *Níobe* y el *Laocoonte*: la primera es la imagen del terror ante la muerte que se siente inminente, el segundo lo es del padecimiento por causa de los dolores más atroces. En el grupo primero tanto la madre como la hija, contra las cuales lanzara Diana sus saetas mortales, han sido representadas con actitudes torpes y aterecidas; en ese estado precisamente en el que le falta al ser humano toda facultad reflexiva. Este suplicio mortal ha sido descrito alusivamente por los poetas mediante la transformación de Níobe en un escollo, y por eso en una de las tragedias de Esquilo [37] fue introducida la propia Níobe sin que articulara palabra alguna. La situación de un ánimo casi frontero a la insensibilidad y en el que ceden ya el sentimiento y la reflexión, no altera, con todo, los rasgos del rostro; y el artífice de aquella obra pudo forjar la belleza suprema tal como la ha plasmado aquí; porque la Níobe y sus hijas representan las ideas más sublimes de ésta.

En el dolor y el sufrimiento de Laocoonte, que se muestran sensibles en cada tendón, se manifiesta el comportamiento de un gran hombre, el cual, luchando contra los tormentos se esfuerza por sofocar en él la agitación reprimiéndolos dentro de sí mismo. No profiere grandes gritos, como nos lo describe Virgilio, [38] sino que muere entre ansiosos y sordos suspiros que le comprimen las entrañas; por eso el pecho se le hincha y el vientre se le contrae, porque aquí es donde se concentran los dolores

no desahogados. [39] Contra esta idea pudiera objetarse la que nos procura una estatua de una mujer entrada en años, que se encuentra en el Museo del Capitolio, [40] la cual se ve presa de una gran conmoción y aparece con la boca abierta para figurar así que prorrumpe agudísimos ayes de dolor. Pero si se conviniese conmigo de que se trata de Hécuba, madre de Héctor, representada, según me parece, en el momento en que esta reina veía precipitar a Astianato desde las murallas de Troya, la objeción resultaría inoperante. Porque esta estatua, que he reconocido ser la de Hécuba, no puede esgrimirse como ejemplo en contra de lo que digo; y de este modo se fortalece mayormente mi opinión, pues que tengo para mí que el artista parece haber querido expresar el humor inquieto de esta reina que no pudo refrenar la lengua y no cejó en sus continuas inventivas contra los jefes griegos, de donde se originó la fábula de su transformoción en perro.

La expresión junto con la acción están comprendidas en la palabra ἦθος (*ethos*) y tanto la una como la otra se refieren a aquellos que Aristóteles censura en el célebre Zeuxis, [41] al que amonesta por no tener en su pintura ἦθος. Me parece que este juicio de Aristóteles acerca de Zeuxis se puede fácilmente explicar si tomamos la propia expresión en su sentido más estricto, atribuyendo a la misma palabra ἦθος, [42] empleada para referirse a la figura humana, el significado de la palabra latina *vultus,* [43] de suerte que el filósofo se refería a la expresión que debía verse en el rostro y a los signos con los cuales se delínean en éste los afectos y las pasiones.

Para llegar a definir el verdadero sentido de tal palabra, confróntese ésta con la respuesta que diera Nicómaco, pintor también muy célebre, a uno que pretendía poner reparos a una pintura de Zeuxis en la que aparecía Helena: "Toma mis ojos, le dijo, y así te parecerá una diosa". [44] De lo cual parece inferirse que la belleza fue el objetivo perseguido por Zeuxis en su arte, y que a este arte subordinaba la expresión, procurando hacer bellas todo lo más que podía las figuras, hasta hacerlas aparecer lo menos

significativas posibles. Por otro lado Aristóteles pudo haber querido expresar que la pintura de Zeuxis era inexpresiva y carecía de acción, lo cual, como también se dijo, está igualmente comprendida en la palabra ἦθος, [45] y ésta falta, para todos los que no están iniciados en la bella simplicidad de aquellos grandes maestros, se hace extensiva comúnmente a todas las obras de los antiguos. Lo opuesto a aquello que se atribuye a Zeuxis lo había él demostrado en su *Penélope,* con haber allí pintado lo que Plinio denomina *mores,* de lo cual se hace claramente patente que este escritor parece haber adoptado el juicio de algún crítico griego, traduciendo la palabra ἦθος por la común *mores;* [46] y aun sin explicar individualmente lo que entendía por aquella, es manifiesto que se había formado una clara y precisa idea de ella.

b) De la acción.

La acción de las figuras griegas responde en particular a las reglas del decoro establecidas en aquella nación, cuyos componentes observaban gran circunspección en el rostro y en todas las demás acciones, de tal modo que el caminar velozmente fue estimado contrario a las ideas que ellos tenían del decoro. Pretendían allí los griegos descubrirnos una especie de arrogancia y de soberbia; por eso es que Demóstenes reprende a Nicóbulo por dicho modo de andar, incluyendo a continuación en la misma crítica el hablar con afectación y el caminar con gran prisa. [47] De conformidad con tal modo de pensar se creía poder deducir del modo circunspecto de una persona la índole magnánima de su espíritu. [48] Se sabe cuán noble fue el porte de la mujer ateniense por lo expresado por Filóstrato [49] con la palabra ὑπόσεμνος (*hyposemnos*), [50] la cual, según él, llegó a ser el predicado y el distintivo de la mujer ateniense. Esta grave compostura fue observada por los artistas antiguos hasta en las figuras que bailan, con excepción de las bacantes; Ateneo [51] asegura incluso que toda acción de las figuras se

media de acuerdo con el número y el movimiento de la danza antigua, y que recíprocamente en los tiempos posteriores las figuras de los escultores sirvieron de modelo a las danzarinas para poder así mantenerse ellas dentro de los límites de la honestidad y del decoro. [52] Este recato de la danza griega se ve expresado en diversas estatuas de mujeres ligeramente vestidas, las cuales, como de costumbre, no aparecen ceñidas bajo el pecho ni en torno a las caderas; y aun cuando a tales estatuas les faltan los brazos, parecería ni más ni menos como si con una mano sobre el hombro tirasen donosa y dulcemente de la veste hacia atrás, y con la otra la sustuviesen a la altura de las rodillas. Estatuas así existen en la Villa de Médicis y en la del eminentísimo Alejandro Albani; entre las cuales aquellas que parecen tener la cabeza idealizada deben por ventura representar a una de las musas, Erato o Terpsícore, que presidía la danza. Otra bellísima estatua danzante se ve en la Villa de Ludovisi, posee una cabeza llena de gracia y una belleza que por no ser ideal corresponde acaso al retrato de una bailarina, puesto que sabemos que estas personas participan con los héroes y con los atletas del honor estatuario. [53]

Una estatua heroica con las piernas cruzadas habría sido criticada por los griegos, puesto que tal actitud se reputaba contraria a la honestidad incluso entre los oradores; como se reputaba también deshonesto, de acuerdo con la amonestación de Pitágoras, el encabalgar el muslo derecho sobre el izquierdo. [54] Aunque semejante postura es vergonzosa suele aparecer en algunas estatuas de Baco y de Apolo, en donde este último tiene un cisne a sus pies; [55] hay que considerar, empero, que ambos están representados en la pubertad, a la cual no desdice aquella acción, que antes bien en Baco expresa su molicie, como se ve en la estatua de *Paris* que se encuentra en el Palacio de Lancellotti. [56] En esta postura ha sido también representado Meleagro; [57] pero en este caso significa el descanso que él se toma después de las fatigas que le ha ocasionado la caza. Entre las deidades del sexo femenino no se encuentra ninguna, a lo que yo me sé, sentada así,

a excepción de una ninfa que está en la villa del eminentísimo Alejandro Albani y de una otra figura que se encuentra en el Museo Capitolino, la que al ser reparada fue trocada en musa. Tal posición resulta justamente inapropiada, puesto que si ella fue inconveniente para los oradores tenía todavía que serlo quizá no menos para las matronas. Distinta de esta acción es la de las pretendidas estatuas de Agripina que se conservan en la Farnesina, [58] en el Museo del Capitolio y en la villa del eminentísimo cardenal Alejandro Albani, las cuales están sentadas y tienen dulcemente apoyado un pie sobre el otro.

Con el mismo decoro con que han sido representados los héroes aparecen siempre los emperadores en sus estatuas y en los monumentos públicos; es decir como ciudadanos principales, sin fausto de monarcas y dotados de prerrogativas parejamente distribuidas ἰσόνομοι: (*isoisonomoi*); [59] puesto que las figuras que constituyen el séquito de los emperadores parecen todas de igual condición que éstos, los cuales no se distinguen si no es por la acción principal relativa a su figura. Ninguno de los personajes que se adelanta para presentarle alguna cosa lo hace arrodillado (a excepción de los prisioneros de guerra) y ni siquiera uno le habla inclinado el cuerpo o humillando la cabeza. Y aun cuando las adulaciones hubieran abolido con el tiempo la igualdad entre los ciudadanos, como sabemos de Tiberio, a cuyos pies se postró el Senado, [60] y de Calígula, que daba a besar a los senadores la mano y el pie, [61] el arte mantuvo con todo la cabeza erguida y afirmó constantemente aquel antiguo uso acostumbrado en Atenas, en el que ésta alcanzó su eminencia gracias a aquellos artífices que noblemente lo ejercitaron.

Por lo que realizan los artífices de nuestros días podemos colegir lo que se ignora o descuida de aquella tal propiedad; y entre muchos ejemplos que podría aducir en prueba de lo que digo, me bastará con referirme a la escultura recientemente añadida a la fontana de Trevi, en donde el arquitecto arrodillado presenta la planta de ese acueducto a Marco Agripa, el cual, diría yo,

si es que ello conviniese a este propósito, luce una espesa barba, contrariamente a lo que se observa en tantos retratos suyos donde aparece desbarbado, como puede verse en los mármoles y medallas que lo representan. [62]

Considerando estas máximas establecidas entre los antiguos artífices acerca del decoro, no puedo persuadirme, pese a la relación que nos hace Pococke, [63] de que en el tambor del frontispicio perteneciente al templo de Palas en Atenas esté Adriano en efigie en actitud de abrazar a una figura femenil; esto habría sido realizado y pensado en detrimento de la persona y contra la respetabilidad del lugar; tampoco creo que estén allí esculpidos Adriano y Sabina su consorte, como pretende haber reconocido Sponio, [64] cuya autoridad no puede ser de gran peso si parificada con una de las constantes máximas de los antiguos, por la que se vedaba representar en los templos asuntos ajenos a la mitología y a la historia heroica.

c) De la gracia.

Después de haber considerado hasta aquí la expresión y la acción, exige el orden de las cosas que pasemos ahora a analizar la gracia, que viene a ser como el ánimo de ambas. Dos son las Gracias que se reconocen en el arte de los griegos y dos solamente fueron aceptadas por esta nación desde los tiempos más antiguos; y la una y la otra, como las dos Venus, son de naturaleza distinta. La una puede considerarse de origen más sublime, como le ocurre a la Venus Urania, hija de la Armonía y tan inmutable por lo mismo como las leyes de ésta. La otra Gracia seméjase a la Venus nacida de Dione y está más sujeta a la materia: es hija del tiempo y compañera de la primera Gracia, o sea de la celeste, para así revelarse a quienes nada saben de sus misterios; ella se rebaja, por decirlo así, y se comunica con generosa condescendencia con aquellos que la consideran; no busca agradar, pero no quiere tampoco que se la tenga descuidada o

que no se cure de ella. No sucede lo mismo con la Gracia primera, la cual, como compañera de todos los dioses, se muestra autosuficiente y no se ofrece sino que tiene que ser buscada. Su ser es demasiado excelso para que pueda convertirse comúnmente en sensible, ya que la cosa sublime, afirma Platón, no tiene modelo.[65] Ella se entretiene con los sabios; ante el vulgo se exhibe austera y esquiva, y esconde las pasiones del alma porque se aproxima a la serenidad de la naturaleza divina que los artistas procuraron expresar en las figuras de los dioses.[66]

Esta primera Gracia pudo quizá haber sido comparada por los griegos con la armonía dórica, y la segunda con la jónica; de manera que así como la arquitectura fue ennoblecida con el orden dórico, así también mediante la otra Gracia se ennobleció el arte del diseño de Apeles y Praxiteles. Por esto las obras de este escultor, según lo que refiere Luciano, se hicieron famosas por una cierta gracia, con la que él superó a todos sus antecesores; y que por lo que toca asimismo a la Gracia, de acuerdo con lo que afirma Plinio,[67] Apeles dejó atrás a todos los pintores que le habían precedido. Por consiguiente, las obras de Fidias, de Policleto, de Pitágoras, Alcámenes, Mirón y Calamis, que por lo demás elevaron la escultura al colmo de la perfección, no poseyeron esta Gracia de que hablamos, habiendo florecido casi cien años antes que Praxiteles, y lo mismo ocurrió con los célebres pintores anteriores a Apeles, entre otros Polignotto, Zeuxis, Pausias y Parrasio, los cuales no alcanzaron la Gracia poseída por él.

Mas ella se había comunicado al arte bastante antes del siglo de Praxiteles y de Apeles, y la reconocería el divino poeta[68] representándola como Aglaé, o sea Talía, mujer de Vulcano,[69] que por eso se la llamó cooperatriz de este dios,[70] y participó con él en la creación de la divina Pandora.[71] Esta fue aquella Gracia que Palladium extendió sobre Ulises,[72] aquella misma a la que canta el divino Píndaro[73] y a la que se consagraron los primeros grandes maestros del arte. Ella intervino con

Fidias en la formación del *Júpiter Olímpico,* en cuyo escabel se encontraba junto a Zeus, sobre el carro del sol.[74] Coronaba con las deidades de las Estaciones, sus hermanas, la cabeza de la célebre *Juno* de Policleto, venerada en Argos,[75] y manifestábase en el inocente sonreír de la *Sosandra* de Calamis.[76] Ayudado y conducido por ella, el gran maestro autor de la Níobe[77] se elevó antes que Praxiteles a la esfera de la idea incorpórea y llegó a descubrir el secreto de amalgamar al terror de la muerte la suprema belleza: casi creador de almas puras y celestiales que no despiertan las pasiones, sino que nos dan a contemplar la sola belleza.

Ahora bien, la diferencia en las obras de arte entre una y otra Gracia y la manera de poder distinguir las obras que están dotadas con la primera de las que están formadas bajo la influencia de la segunda, vendrá a descubrirse si se reflexiona que los artistas de la clase primera, es decir Fidias y sus coetáneos, parecen haber dedicado todo su arte a expresar antes bien la verdadera que la vaga belleza, y que mejor estuvieron atentos a expresar lo sublime que lo deleitable. Si consideramos que el arte del dibujo fue sublimado hasta alcanzar el más alto grado de perfección con Fidias, con Policleto y con los otros artífices mencionados líneas arriba juntamente con los dos primeros, cabe presumir también que el arte, como los estados y las repúblicas, se haya elevado asimismo mediante normas rígidas, las cuales habrían actuado primeramente sobre los contornos precisos y severos, casi inseparables de la dureza un poco tajante; puesto que las figuras de este modo diseñadas debieron haber mostrado un aire tan austero que a primera vista poco tendría de atractivo. Esto cuando menos es lo que debe suponer quien considere correctamente a qué máximas y a cuáles principios tendría que someterse cualquier persona que desease adquirir la verdadera ciencia del dibujo. Porque el verdadero método no se enseña por medio de los contornos imprecisos o ligeramente indicados, sino con los que son firmes y exactos, sin temor a la dureza ni a la austeridad; en aquel

mismo modo empleado para enseñar la música y las lenguas, los sonidos, las sílabas y las palabras a los escolares, haciéndoselos pronunciar claramente a fin de que adquieran la entonación justa y la soltura de la pronunciación.

Póngase en parangón un dibujo de Rafael o de Andrea del Sarto o de Leonardo de Vinci, que son los maestros de la puridad y de la exactitud en los contornos, con alguno de los diseños de Correggio, de Guido y de Albano, los cuales son considerados los padres de la gracia, y pronto se comprenderá que en el arte hay más de una Gracia. La de éstos no pueden encontrarse ciertamente en Rafael; pero la severidad de su diseño les ha parecido a muchos tan dura y carente de rotundidad y belleza, que Malvasia, por ejemplo, lo culpa por el estilo escultórico. En el Correggio, en Guido y en Albano todo es gracia; mas ellos, con rebuscarla en demasía y con querer redondear y ablandir cada parte, han incurrido en el vicio de la afectación. Lisonjeándome empero de haber visto bien de donde proceden estas imputaciones, diré que estos últimos artistas son los Praxiteles y Apeles modernos; y que Rafael, Andrea del Sarto y de Vinci son los Fidias, los Policletos y Polignotos. Entre los unos y los otros puede en cierto modo admitirse la misma distinción que en la elocuencia diferencia a Cicerón de Demóstenes; éste nos arrebata con la violencia, aquél nos atrae con el apoyo del deleite: el uno da ocasión para pensar en el gran arte que emplea y en las infinitas bellezas de su estilo, en el otro hacen acto de presencia por sí misma tales bellezas y se expanden con universal claridad sobre los argumentos y la materia que trata.

El tiempo nos ha privado de la dicha de poder demostrar con plena evidencia cuán lejos estuvieron las obras de los susodichos grandes maestros, es decir los de la clase primera, de la gracia característica de los segundos, o sea de la de Praxiteles y Apeles. Sin embargo, no estamos tan desprovistos totalmente de monumentos

que no puedan adquirir mis razones mayor luz y claridad mediante los mismos, de suerte que pueda hacérsenos más sensible la distinción marcada por mí. Porque en relación con la acción tomada en el sentido más estricto, se han conservado algunos bajorrelieves en los cuales aparece claramente lo que tengo dicho; aunque por la pequeñez de las figuras tales monumentos no son igualmente apropiados para demostrar la expresión, la del rostro quiero decir, la cual es mejor analizar por lo mismo en las estatuas. Pero ni incluso en este género nos hallamos en total inopia.

Por lo que toca a los bajorrelieves nos referimos a todos aquellos de los que solemos decir que están labrados a la manera más antigua, y pertenecen de hecho a aquel antiguo siglo y estilo o son imitaciones realizadas en los siglos posteriores de la escultura griega. Es muy cierto que las obras que no son imitaciones parecen pertenecer más bien, por cuanto se puede juzgar de ellas, a la época anterior a Fidias; pero dejando aparte el problema del antes o después, resulta evidente que su estilo debe reputarse anterior al siglo de la introducción de la elegancia en el arte, o sea el de Praxiteles. Por lo tanto la acción de las figuras esculpidas en relieve suele ser rígida, como resentidos son sus contornos y los músculos; y la falta de gracia se muestra patente en la positura y en el movimiento de todo el cuerpo: en el de las manos particularmente.

Entre las estatuas me restrinjo a dos, una de las cuales es una *Musa,* de tamaño mayor que el natural, que se conserva en el Palacio Barberini,[78] que lleva en la mano una lira de la clase llamada βάρβυτος (*barbytos*); obra que por una conjetura mía creo que sea de Agéladas, maestro de Policleto, y realizada por lo tanto en el tiempo en que el arte se encaminaba a la perfección. Comparando ahora esta *Musa,* especialmente por lo que se refiere a la cabeza, con otra un poco mayor que el tamaño natural, que se encuentra en el jardín pontificio sobre el Quirinal,[79] también con una lira de la mis-

ma forma y parecidísima asimismo a la otra en la simplicidad del ropaje a base de pliegues rectos, se descubrirá que la del Palacio de Barberini debe considerarse más antigua que la del huerto pontificio. A aquélla no se le puede negar la belleza del rostro, pero es una belleza adusta, despojada por lo mismo de la gracia que se insinúa dulcemente; la otra, al contrario, parece el más vivo retrato de la gracia, de la que encanta y enamora; de suerte que me atrevo a asegurar que en este género no se puede encontrar otra cabeza antigua que consiga compararsele.

La otra estatua citada como ejemplo demostrativo de nuestro argumento es la de un *Baco* que existe en la villa del eminentísimo Alejandro Albani,[80] la cual puede considerarse como un compuesto del estilo de la gracia primitiva y de la gracia posterior. La cabeza que le ha sido inserta es la de un Apolo de belleza de alta esfera, si bien podría desearse que tuviese mayor gracia en la boca, puesto que siendo sus ángulos tan cóncavos se origina cierta dureza. Esto resalta mayormente al comparar dicha cabeza con otras dos, que son también de Apolo, y similares a ésta tanto en las facciones cuanto en el arreglo de la cabellera, una de las cuales se ve en el Museo Capitolino y la otra, que no está todavía reparada, pertenece a una estatua que se encuentra en la casa del señor escultor Cavaceppi.[81] Ambas cabezas no son menos bellas que la del *Baco;* pero en las dos la forma de la boca tiene más gracia y la mirada se ve más dulce; de donde, a juicio mío, la estatua de *Apolo* y la *Cabeza Capitolina* son del estilo posterior a Praxiteles, en tanto que la cabeza encajada al Baco es del siglo anterior. El carácter de esta cabeza descuella principalmente por el contraste que presenta junto a un cuerpo que no es el suyo, pero que según ya dije con relación a Baco, su suprema belleza parece que suple, en la imaginación de quien lo mira, la insuficiencia que ofrece la cabeza; pero considerada, por un lado, dicha cabeza como pieza aparte, se ve bien que pertenece al siglo de la gracia primitiva; y por el otro lado, reintegrándose uno idealmente toda la figura, llega a comprenderse que esta testa corresponde a la época en que la gracia agradable insinuábase en el arte; en suma que este *Baco* y el *Apolo del Vaticano* parecen ser obras de un mismo artífice.